

# *STUDIEN ZUR ENGLISCHEN ROMANTIK*

*Herausgeber  
Gesellschaft für englische Romantik*

*Band 6*

*Christoph Bode*

*“And what were thou ...?”*

*Essay über Shelley  
und das Erhabene*



**Bode, Christoph:**

"And what were thou ...?" : Essay über Shelley und das Erhabene / Christoph Bode. -

Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1992

(Studien zur englischen Romantik ; Bd. 6)

ISBN 3-89206-494-6

NE: GT

Universitäts-  
Bibliothek  
München

62653032

ISSN 0941-1267

ISBN 3-89206-494-6

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1992  
Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,  
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie,  
Mikrofiche, Mikrocard, Offset, verboten

Printed in Germany

K93/1214

*Helga, wem sonst?*





# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Shelleys <i>Mont Blanc</i> : Ästhetische Aufhebung einer philosophischen Antinomie	11
Hin zur "Achtung für unsere eigene Bestimmung" - Stationen des Diskurses über das Erhabene: Burnet - Dennis - Addison - Burke - Kant - Shelley	25
Da capo: Shelleys philosophische Position	69
Vom Mont Ventoux zum Mont Blanc: Petrarca, Shelley und der Berg - mit einem Ausblick auf Pascal und Kants "bestirnten Himmel"	95
Variationen des Erhabenen, oder: Gemischtes Doppel: P.B. Shelley/W. Turner vs. W. Wordsworth/C.D. Friedrich	111
Jenseits von <i>Mont Blanc</i> :	133
Epistemology into Ethics	133
"To maintain the sublime in the old sense": Ausblick auf "Gegenwärtiges"	138
Bibliographie	145



## Vorwort

Der folgende Essay nähert sich seinem Gegenstand auf recht unterschiedliche Weisen. Im ersten Teil wird die These vorgestellt, P.B. Shelley habe in seinem für sein Gesamtwerk in mehr als einem Sinne zentralen Gedicht *Mont Blanc* eine genuin ästhetische Lösung für eine ihn umtreibende philosophische Antinomie gefunden - die zwischen einer materialistisch orientierten Ontologie und einer idealistisch ausgerichteten Epistemologie - , indem er beide im Begriff und in der Erfahrung des Erhabenen aufhob. Diese These wird anhand einer Lektüre entwickelt, die sich sehr nah am Gedichttext bewegt. Die diversen Kontexte, in die der Text einzurücken wäre, werden hier eher angerissen - es werden sozusagen die Synapsen skizziert - , während die Weiterverfolgung dieser Verbindungen den anderen Teilen vorbehalten bleibt.

So wird im zweiten Teil ein Hauptkontext rekonstruiert - der des Diskurses über das Erhabene im 17. und 18. Jahrhundert - , und dabei ein Aspekt voll entfaltet, der im ersten Teil bewußt fast völlig ausgespart geblieben war: die auffallende, erhellende Nähe Shelleys zu Kants Konzeption des Erhabenen. Geht im ersten Teil die Lektüre von *Mont Blanc* aus, so nähert sie sich dem Text im zweiten aus der Ferne und kann ihn gerade deshalb in einer Diskurstradition situieren, seine innovative Qualität besser herausarbeiten.

Die nähere Bestimmung der in *Mont Blanc* inszenierten und in Shelleys Briefen umschriebenen Erhabenheitserfahrung wirft jedoch abermalige Fragen nach Shelleys eigentümlicher philosophischer Position auf, die im dritten Teil einer Beantwortung zugeführt werden, indem Schlüsseltexte Shelleys - wie sein Essay *On Life* oder *On a Future State* - einer (erneuten) kritischen Sichtung unterzogen werden.

Im vierten Teil wird der Blickwinkel abermals geweitet und ein Bogen geschlagen von der Mont Ventoux-Besteigung Petrarcas über Pascals und Kants Bemerkungen zum All und zum bestirnten Himmel hin zu Shelleys Begegnung mit dem Berg, die zu einer Begegnung mit dem Selbst wird. In diesem Bogen sind geistesgeschichtliche Veränderungen - Wandlungen einer Ästhetik und Ethik des Infiniten - skizziert, die wiederum in die Frage münden, wie sich das Erhabene Shelleys zu dem der dominanten Figur der ersten Generation der englischen Romantiker, William Wordsworths, verhält. In einer Art wechselseitiger Erhellung werden im vorletzten Teil Bilder William Turners und Caspar David Friedrichs herangezogen, um den Unterschied im wahrsten Sinne des Wortes zu veranschaulichen.

Der Schlußteil möchte zweierlei bieten: Eine Einschätzung der sich wandelnden Relevanz epistemologischer Fragestellungen für Shelley, sowie eine Stellungnahme - wie kurz auch immer - zum kurio-

sen Phänomen der Renaissance des Erhabenen in den achtziger Jahren dieses Jahrhunderts.

Gerade weil der Text mit seinem Gegenstand so unterschiedlich verfährt, ihn mal zum Ausgangs-, mal zum Endpunkt eines Gedankenganges nimmt, ihn verläßt, nur um aus neuem Winkel auf ihn zurückzukommen, ihn umkreist, um ihn zu situieren, und am Ende doch auf anderes zielt als auf die bloße Vorgabe, schien mir die Bezeichnung "Essay" für ihn nicht ganz unangebracht. Er versteht sich auch als Dank an die Studierenden des Englischen Seminars der Christian-Albrechts-Universität Kiel, die mir in 15 Jahren ein interessiertes, kritisches, motiviertes, engagiertes und kooperierendes Publikum waren - also mehr als das: nämlich liebe MitarbeiterInnen.

# Shelleys *Mont Blanc*: Ästhetische Aufhebung einer philosophischen Antinomie

P. B. Shelleys *Mont Blanc: Lines Written in the Vale of Chamouni* aus dem Jahre 1816 ist unstreitig ein Schlüsselgedicht im Oeuvre des jungen Romantikers. Es hat - welche konkreten Auslegungen der schwierige Text auch immer erfährt - eine von allen Kontrahenten anerkannte, gleichsam strategische Bedeutung für die Bestimmung von Shelleys weltanschaulicher, poetologischer und philosophischer Position, nicht allein in seiner sogenannten "mittleren" Phase, sondern, da deren Charakter selbst Gegenstand heftiger Diskussion ist, auch für die Bestimmung seines Entwicklungsganges insgesamt.

"*Mont Blanc* is, in fact," sagt der amerikanische Shelley-Experte Kenneth Neill Cameron, "the most difficult of Shelley's shorter poems and has received more diverse interpretations than any other."<sup>1</sup> Das ist wohl wahr; denn obgleich neben dem Konsens über seine Relevanz auch noch Einigkeit darüber besteht, daß *Mont Blanc* - nicht allein in diesem Punkt Wordsworths *Tintern Abbey* vergleichbar - ein hochkomplexes philosophisches Gedicht ist, das eine genau benannte und beschriebene Landschaft nur zum Anlaß nimmt, die Frage des Verhältnisses von Bewußtsein und Welt, von Geist und Materie, von Subjekt und Objekt in poetischer Form zu ergründen, so ist doch völlig umstritten, was denn nun das Ergebnis von Shelleys Gedanken- und Spracharbeit ist. Dem einen ist *Mont Blanc* Beleg dafür, daß Shelley Platonist war, ein anderer sieht in demselben Text den Beweis, daß er im Gegenteil materialistisch dachte, ein dritter wiederum meint, Shelley habe sich nicht recht entscheiden können und so sei das Gedicht von Doppeldeutigkeiten und Widersprüchen durchzogen. Die herrschende Orthodoxie ist heute zweifellos, daß Shelley sich in *Mont Blanc* als Skeptizist zeigt, obwohl diese Bezeichnung schon zu einer Art "umbrella term" geworden ist, die alles mögliche vom idealistischen Skeptizismus Berkeleys bis zum empirischen Skeptizismus Humes, von der besonderen Variante William Drummonds bis zu der Einschätzung abdeckt, Shelley habe kaum irgendwelche eigenen Überzeugungen gehabt, sondern sein Leben damit verbracht, die Unhaltbarkeit derer anderer zu beweisen - eine Art Dekonstruktionist *avant la lettre*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Kenneth Neill Cameron, *Shelley: The Golden Years*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1974, 244.

<sup>2</sup>Earl R. Wasserman, *The Subtler Language: Critical Readings of Neo-Classical and Romantic Poems*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1959, repr. Westport, CT: Greenwood Press, 1979, 195-240, gibt einen kleinen Überblick über die Bandbreite der Auslegungen. Zum Platonismus bei Shelley vgl. die klassische, wenn auch mittlerweile überholte Studie von James A. Ntopoulos, *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and the Poetic Mind*, Durham: Duke UP, 1949. Eher materialistisch argumentieren Cameron (s. Fußn. 1) und

Angeichts dieser Bandbreite von Auslegungen hat J.R. de J. Jackson zweifellos recht, wenn er zu dem in *Mont Blanc* entworfenen Panorama bemerkt, "The majesty of the scene is self-evident. Its significance is harder to fathom."<sup>3</sup> Ich möchte im folgenden eine neue Lesart präsentieren, die den Gedankengang dieses Gedichtes, und damit seinen philosophischen Kern, in aller Klarheit freilegt und so die Bedeutung dieses Schlüsseltextes neu und, so ist zu hoffen, überzeugend definiert.

Ende Juli 1816 unternimmt Shelley zusammen mit seiner Lebensgefährtin Mary Godwin und Claire Clairmont eine Tour in das Tal von Chamonix - das ist übrigens die Tour, auf der er sich in drei Gästebüchern als "Demokrat, Philanthrop und Atheist", "destination: l'enfer" verewigt hat. Shelley ist vom Anblick des Mont Blanc-Massivs überwältigt. Sein Gedicht entspringt genau diesem Gefühl des Überwältigtseins und ist zugleich der Versuch, die Wildheit und Erhabenheit der Szenerie sprachlich nachzugestalten, wie wir schon seinem Vorwort zur Erstausgabe von *Mont Blanc* von 1817 entnehmen können:

It was composed under the immediate impression of the deep and powerful feelings excited by the objects which it attempts to describe; and as an indisdisciplined overflowing of the soul, rests its claim to approbation on an attempt to imitate the untameable wildness and inaccessible solemnity from which those feelings sprang.<sup>4</sup>

Die "verbal echoes" von Wordsworths *Preface to Lyrical Ballads* sind unüberhörbar - unübersehbar aber auch die Divergenzen: Während ja auch bei Wordsworth gute Dichtung als "the spontaneous overflow of powerful feelings" charakterisiert wird, allerdings mit dem entscheidenden einschränkenden Zusatz, "it takes its origin from emotion recollected in tranquillity",<sup>5</sup> scheint Shelley hier eine direkte, ikonische Umsetzung der "powerful feelings" bzw. der sie auslösenden Szenerie, ohne den

---

Richard Holmes, *Shelley: the Pursuit*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1974, London: Quartet, 1976. I.J. Kapstein, "The Meaning of *Mont Blanc*" (1949), repr. in *Shelley: Shorter Poems and Lyrics - A Casebook*, ed. Patrick Swinden, London: Macmillan 1976, 165-177, betont die Spannungen in dem Gedicht. C.E. Pulos, *The Deep Truth: A Study of Shelley's Scepticism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1954, repr. 1962, ist nach wie vor das Standardwerk zu Shelleys Skeptizismus, Terence Hoagwood, *Skepticism and Ideology: Shelley's Political Prose and Its Philosophical Context from Bacon to Marx*, Iowa City: University of Iowa Press, 1988, eine neuere, radikalere Studie.

<sup>3</sup>James Robert de J. Jackson, *Poetry of the Romantic Period*, London/Boston/Henley: Routledge, 1980, 197.

<sup>4</sup>Percy Bysshe Shelley, "Preface" to *History of a Six Weeks' Tour, The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, eds. Roger Ingpen & Walter E. Peck, New York: Gordian Press, 1965, Vol. 6, 87/88, hier 88.

<sup>5</sup>William Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads* (1800/1850), *The Prose Works of William Wordsworth*, eds. W.J.B. Owen & Jane Worthington Smyser, 3 vols., Oxford: Clarendon, 1974, Vol. 1, 118-159, hier 148/149.

mäßigenden Filter der "recollection in tranquillity" angestrebt zu haben. Und so beginnt *Mont Blanc* auch mit ungeheurem, für Shelley typischem Tempo, quasi in dahinschießenden Fluß:

The everlasting universe of things  
Flows through the mind, and rolls its rapid waves,  
Now dark - nor glittering - now reflecting gloom -  
Now lending splendour, where from secret springs  
The source of human thought its tribute brings  
Of waters, - with a sound but half its own.  
Such as a feeble brook will oft assume  
In the wild woods, among the mountains lone,  
Where waterfalls around it leap forever,  
Where woods and winds contend, and a vast river  
over its rocks ceaselessly bursts and raves. (1-11)<sup>6</sup>

Ich versage mir hier eine ausführliche Kommentierung der Metrik und des signifikant hochkomplexen Reimschemas, zu dem William Keach nach sorgfältiger Analyse festgestellt hat:

Rhyme in *Mont Blanc* is not, then, as "wildly irregular" as it has been thought to be. It is sufficiently irregular to help evoke the "untameable wildness" Shelley spoke of: some of the most interesting rhymes in the poem are so distant and so muted by distended syntax that the reader may find them as "remote" and "inaccessible" as *Mont Blanc* itself.<sup>7</sup>

Stattdessen wäre zunächst festzuhalten, daß Shelley in dieser ersten Strophe - die ja nach dem Titel mit ihrer Abstraktheit überrascht - eine klare, eindeutige philosophische Aussage zum Verhältnis von menschlichem Bewußtsein und der Welt der Objekte macht: Das menschliche Bewußtsein wird durchströmt vom ewigen Fluß der Objekt-Welt und liefert selbst doch nur einen eher bescheidenen Beitrag, bei dem der Eigenanteil leicht überschätzt wird, wie Shelley mittels einer einfachen Analogie ab Zeile 7 verdeutlicht: "the universe of things" und "human thoughts" stehen im selben Verhältnis zueinander wie "vast river" und "feeble brook". Man könnte das geradezu in einer Gleichung zusammenfassen:

universe of things		vast river
-----	=	-----
human thought		feeble brook

<sup>6</sup>Alle Shelley-Texte werden, wenn nicht anders vermerkt nach folgender Ausgabe zitiert: *Shelley's Poetry and Prose*, eds. Donald H. Reiman/Sharon B. Powers, New York/London: Norton, 1977.

<sup>7</sup>William Keach, *Shelley's Style*, New York/London: Methuen, 1984, 199.



Obwohl das so klar wie nur irgendetwas ist, meint Earl R. Wasserman, *Mont Blanc* beginne mit "a set of strikingly paradoxical statements",<sup>8</sup> sagt Seymour Reiter in grotesker, nicht nachvollziehbarer Umkehrung, "The physical universe brings its tribute of waters to the source of human thought, which is in the mind",<sup>9</sup> und Angela Leighton kann trotz der deutlichen Über-/Unterordnung in diesen Zeilen "no hierarchical discrimination between the status of the mind and that of the everlasting universe of things" ausmachen.<sup>10</sup>

Dabei gibt sich Shelley alle nur erdenkliche Mühe, die von ihm gemeinte Relation durch den Anschluß einer zusätzlichen, ausbauenden Analogie in Strophe 2 zu verdeutlichen: "thus thou" markiert unmißverständlich, daß er in der tiefen Klamme der Arve - "Ravine of Arve - dark, deep Ravine" - eine weitere konkrete Veranschaulichung des in Strophe 1 abstrakt gesetzten Verhältnisses erblickt: Die Schlucht - selbst passiv - wird von einem Fluß durchströmt, der ganz Symbol eines hinter ihm stehenden Energieprinzips ist: "Power in likeness of the Arve comes down" (16). Die Schlucht ist ganz passives Gefäß, Durchlaßröhre, selbst das, was sie wiedergibt, ist nur *Echo* unendlicher Dynamik, die woanders ihre Quelle hat:

Thy caverns echoing to the Arve's commotion,  
A loud, lone sound no other sound can tame;  
Thou art pervaded with that ceaseless motion,  
Thou art the path of that unresting sound -  
Dizzy Ravine! (30-34)

Wem hier immer noch nicht klar ist, wie die Rollen verteilt sind, wo Shelley Aktivität, wo er Passivität ansiedelt, dem müßten eigentlich die folgenden Zeilen die Augen öffnen, in denen Shelley das Verhältnis von Subjekt und Objekt zwar als ununterbrochen dialektisches, aber doch mit einer unbestreitbaren Hegemonie des Objektpols darstellt:

and when I gaze on thee  
I seem as in a trance sublime and strange  
To muse on my own separate phantasy,  
My own, my human mind, which passively  
Now renders and receives fast influencings,  
Holding an unremitting interchange  
With the clear universe of things around; (34-40)

<sup>8</sup>Wasserman, *The Subtler Language*, 198. Wasserman hat, das sollte vermerkt werden, diese erstaunliche Einschätzung in seiner späteren Studie *Shelley: A Critical Reading*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1971, nicht aufrechterhalten.

<sup>9</sup>Seymour Reiter, *A Study of Shelley's Poetry*, University of New Mexico Press, 1967, 29.

<sup>10</sup>Angela Leighton, *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems*, Cambridge: CUP, 1984, 63.

Vergleicht man diese Passage mit den entsprechenden Zeilen in Wordsworths *Tintern Abbey*, in denen auch ein dialektisches Verhältnis von Bewußtsein und Außenwelt skizziert wird, so fällt der Unterschied so-  
gleich auf: "I am still", heißt es bei Wordsworth,

A lover of the meadows and the woods,  
And mountains; and of all that we behold  
From this green earth; of all the mighty world  
Of eye, and ear, - both what they half create,  
And what perceive; (103-107)<sup>11</sup>

Bei Wordsworth *entwirft* das Bewußtsein die Welt, ist aktiv an der Konstituierung der Wirklichkeit beteiligt, während hier in *Mont Blanc* der "unremitting interchange" einen eindeutigen "tilt" zum Objektpol hin hat. Der "Rückfluß", den das Bewußtsein in diese Dialektik mit einbringt, ist nur ein *scheinbar* aktiver, selbst sein vermeintliches Geben ist eigentlich passiv - man beachte: "which *passively* / Now renders and receives".

Das Bewußtsein ist demnach eingebettet in einen großen, kaum noch dialektisch zu nennenden Zusammenhang, der keine Autonomie mehr zuzulassen scheint, in dem das Bewußtsein letztlich aufgeht, Subjekt und Objekt *zu den Bedingungen des letzteren* verschmelzen. Dieses Modell wird bis zum Ende von *Mont Blanc* beibehalten. Auch die nun folgende, durch eine Fülle ambiger grammatischer Bezüge und uneindeutiger Bilder äußerst schwierige Passage (41-48), in der es darum geht, wie unter solchen Bedingungen "the witch Poesy" (hier wohl sehr weit zu fassen als menschliche Kreativität generell) überhaupt wirken kann, - eine Passage, auf die in einem anderen Zusammenhang noch einzugehen sein wird - fügt dem Modell nichts Neues hinzu.

Stattdessen wendet sich Shelley nun in den Strophen 3 und 4 dem Ursprung jener gewaltigen Kraft zu, dem *primum mobile* hinter dem Kreislauf aller Dinge (vgl. 84-95), in seiner Metaphorik: *Mont Blanc*. Doch so majestätisch sich sein Gipfel auch erhebt ("Still, snowy and serene"), *unterhalb* bietet sich ein Bild der Verwüstung und Zerstörung. Übermenschliche Gewalt hat sich hier Bahn gebrochen, diese urzeitliche Landschaft ist abweisend, menschenfeindlich und - häßlich:

Its subject mountains their unearthly forms  
Pile around it, ice and rock; broad vales between  
Of frozen floods, unfathomable deeps,  
Blue as the overhanging heaven, that spread  
And wind among the accumulated steeps;  
A desert peopled by the storms alone,  
Save when the eagle brings some hunter's bone,

<sup>11</sup>Wordsworths Gedichttexte werden nach der *Norton Anthology of English Literature, Fifth Edition*, eds. M.H. Abrams u.a., New York/London: Norton, 1986, Vol. 2, zitiert.

And the wolf tracts her there - how hideously  
Its shapes are heaped around! rude, bare, and high,  
Ghastly, and scarred, and riven. - Is this the scene  
Where the old Earthquake-daemon taught her young  
Ruin? Were these their toys? or did a sea  
Of fire, envelope once this silent snow? (62-74)

Es ist dies das Bild einer Natur, die in ihrer Größe und materiellen Gewalt dem Menschen gegenüber gleichgültig und daher rücksichtslos ist. Sie steht - und das ist ihr Terror - für das Unvorstellbare, ganz Andere, für den Einbruch des Nicht-Menschlichen in seine Existenz und sein Bewußtsein:

The glaciers creep  
Like snakes that watch their prey, from their far fountains,  
Slow rolling on; there, many a precipice,  
Frost and the Sun in scorn of mortal power  
have piled: dome, pyramid, and pinnacle,  
A city of death, distinct with many a tower  
And wall impregnable of beaming ice.  
Yet not a city, but a flood of ruin  
Is there, that from the boundaries of the sky  
Rolls its perpetual stream; vast pines are strewing  
Its destined path, or in the mangled soil  
Branchless and shattered stand: the rocks, drawn down  
From yon remotest waste, have overthrown  
The limits of the dead and living world,  
Never to be reclaimed. The dwelling-place  
Of insects, beasts, and birds, becomes its spoil;  
Their food and their retreat for ever gone,  
So much of life and joy is lost. The race  
Of man, flies far in dread; his work and dwelling  
vanish, like smoke before the tempest's stream,  
And their place is not known. (100-120)

Shelley entwirft hier das Bild einer Natur, einer Schöpfung, in der der Mensch keinen privilegierten Status hat, sondern dem Wüten der Elementarkräfte schonungslos preisgegeben ist. Erschauernd nimmt er ihre Übermacht zur Kenntnis, geworfen in eine Welt, die nicht für ihn gedacht ist, in der er sich aber einzurichten hat. Daß der majestätische Fluß in der Ferne durchaus segensreich sein kann (vgl. 124), unterstreicht im übrigen nur die Einschätzung, daß diese Kraft im wesentlichen *indifferent* zu denken ist, d.h. sich in ihrer Existenz nicht auf den Menschen bezieht, sondern ihm *völlig gleichgültig* gegenübersteht. Das ist die Lektion der erhabenen Szenerie:

Power dwells apart in its tranquillity  
Remote, serene, and inaccessible:  
And *this*, the naked countenance of earth,  
On which I gaze, even these primeval mountains  
Teach the adverting mind. (96-100)

Dies Universum kann nicht anthropozentrisch gedacht werden, und der einzige Trost, den es spenden kann, ist ein indirekter: Vor den Dimensionen und Zeiträumen der Geologie und des Kosmos vergehen die Ungerechtigkeiten gesellschaftlicher Tyrannei und Despotie wie nichts. Ein gängiger Topos in Shelleys politischem Denken - bekannt aus *Queen Mab*, *Ozymandias* oder, wenn auch dort problematischer zu isolieren, *Prometheus Unbound* - wird so am Ende der dritten Strophe eingeführt: Die Zeiträume der Natur lassen die gesellschaftlichen Ordnungen als vorübergehende, unwesentliche Verirrungen erscheinen, paradoxerweise eröffnet die materielle Natur gerade durch ihre übermenschlichen Dimensionen die revolutionäre Perspektive, daß wir uns noch im Stadium der Vorgeschichte der Menschheit befinden - die eigentliche Menschheitsgeschichte hat noch gar nicht begonnen.

The wilderness has a mysterious tongue  
Which teaches awful doubt, or faith so mild,  
So solemn, so serene, that man may be  
But for such faith with nature reconciled;  
Thou hast a voice, great Mountain, to repeal  
Large codes of fraud and woe; not understood  
By all, but which the wise, and great, and good  
Interpret, or make felt, or deeply feel.

(76-83)<sup>12</sup>

Wenn ich weiter oben sagte, Shelleys Modell des Verhältnisses von Bewußtsein und Außenwelt werde "bis zum Schluß" des Gedichtes beibehalten, so war das, ich räume es ein, eine bewußt ambige Formulierung. Denn obwohl in den Zeilen 139-141 noch einmal in nicht zu überbietender Deutlichkeit die *Bedingtheit* menschlichen Denkens durch außer ihm liegende Gesetzmäßigkeiten ausgedrückt wird -

The secret strength of things  
Which governs thought, and to the infinite dome  
Of heaven is as a law, inhabits thee! - ,

kommt es doch in den letzten drei Zeilen von *Mont Blanc* zu einem völlig unerwarteten, unerhörten und großartigen Umschwung:

<sup>12</sup>Zum Problem von "But for such faith..." vgl. Cameron, *Golden Years*, 249/250; John Rees, "'But for such faith': A Shelley Crux", *Review of English Studies* 14 (1964), 185-186; Timothy Webb, *Shelley: A Voice Not Understood*, Manchester: Manchester UP, 1977, 137; John Kinnaird, "'But for such faith': A Controversial Phrase in Shelley's 'Mont Blanc'", *Notes and Queries* 213 (1968), 332-334; Gerald McNiece, "The Poet as Ironist in 'Mont Blanc' and 'Hymn to Intellectual Beauty'", *Studies in Romanticism* 14 (1975), 311-336, hier 320; Judith Cherniak, *The Lyrics of Shelley*, Cleveland: Case Western Reserve UP, 1972, 59; sowie die eigentümliche Auslegung von Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking*, New Haven: Yale UP, 1959, 32ff..

And what were thou, and earth, and stars, and sea,

If to the human mind's imaginings

Silence and solitude were vacancy?

(142-144)<sup>13</sup>

Das ist der entscheidende Punkt: Der menschliche Geist allein begabt die Dinge mit Bedeutung. Mag er auch selbst nur ein Teil der Natur sein, eingeflochten in ihre Gesetzmäßigkeiten - Natur ist doch nur von Belang, ist "Nature writ large", weil es ein Bewußtsein gibt, das selbst Stille und Einsamkeit nicht als Leere, nicht als Nichts begreift. Das menschliche Bewußtsein *schafft* zwar nicht den Fluß des "everlasting universe of things" - es basiert ja vielmehr darauf - , aber es strukturiert ihn und stattet ihn mit Bedeutung und Sinn - *meaning* und *significance* - aus. Im menschlichen Geist wird sich die Welt ihrer selbst bewußt. Und sucht man ein Beispiel für diese urmenschliche Fähigkeit, selbst tote Dinge noch mit Bedeutung zu begaben und Stille als *Schweigen* zu verstehen - nun, Shelleys *Mont Blanc* könnte dafür stehen: Es illustriert seine eigene These, führt vor, was es behauptet.

Bliebe zu klären, ob Shelley diesen großen Zusammenhang, in dem Subjekt und Objekt miteinander verschmelzen, in dem das erstere durch das letztere bedingt, das letztere aber durch das erstere benannt und gedeutet wird, im philosophisch-idealistischen Sinne als *geistigen* oder im eher empirischen Sinne als *materiellen* Zusammenhang verstanden hat - oder ob er gar in *Mont Blanc* diese Alternative transzendiert. Und es ist gerade, so meine These, die in diesem Teil des Essays nur rasch skizziert, in den folgenden aber ausgeführt und vertieft werden soll, *der Begriff des Erhabenen - the sublime* - , der in frappierender Weise geeignet ist, Shelleys spezielle Position in dieser Frage zu erhellen, da Shelley, wie zu zeigen sein wird, im Begriff *und in der Erfahrung* des Erhabenen eine paradigmatische, genuin ästhetische Lösung für eine ihn umtreibende philosophische Antinomie fand.

Der Begriff des Erhabenen, der auf die stilkritische Abhandlung *Peri Hypsous* des Pseudo-Longinus aus dem ersten Jahrhundert nach Christus zurückgeht, hat für die ästhetische Diskussion im England des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine gar nicht zu überschätzende Bedeutung. Die erste Übersetzung des 1554 in Basel im Original aufgelegten Textes ins Englische erfolgte zwar schon 1652 (John Hall), aber erst die englische Fassung der Übertragung von Boileau (frz. 1674; engl. 1711-1713, 1736, 1752) und die Neuübersetzung von William Smith (1739) sorgten, zusammen mit dann zahlreicher erfolgenden Neuaufla-

<sup>13</sup>Zum Reim von "vacancy" vgl. Keach, *Shelley's Style*, 200. Kapstein (vgl. Fußn. 2) hält die letzten drei Zeilen für einen Anti-Klimax (166, 174)!

gen des Originals, für eine weite Verbreitung dieses einflußreichen Essays.<sup>14</sup>

Entscheidend ist nun, daß der Begriff des Erhabenen im England dieser Zeit eine radikale Erweiterung und teilweise Umdeutung erfährt. Bei Pseudo-Longinus sind drei der fünf Quellen des Erhabenen stilistisch-technischer Art und erlernbar (sprachliche Figuren; vornehmer Ausdruck; angenehm-würdige Komposition), zwei aber geistig-psychologischer Art und angeboren (Gedankenreichtum und starkes enthusiastisches Pathos) - das Erhabene entspringt letztlich der großen Persönlichkeit, dem Genie des Verfassers: Erhabenheit ist das Echo einer großen Seele. Pseudo-Longinus arbeitet sich also, wie M.H. Abrams schon in *The Mirror and the Lamp* festgestellt hat, von der Qualität des Werkes zur Persönlichkeit des Autors vor.<sup>15</sup> Im 18. Jahrhundert nun wird der Begriff in entgegengesetzter Richtung geweitet: Erhabenheit liegt in der Behandlung eines bestimmten *Themas* und (da leitet Boileau hin) in dem *Effekt*, dem subjektiven Gefühl, der Empfindung, die solch ein Werk auslöst. Das heißt, daß wir nun mit dem "Erhabenen" einen Begriff zur Hand haben, der alle drei Komponenten des Kommunikationsprozesses überspannt oder umfaßt: Verfasser, Text und Leser. Long  
18. Jh  
Effekt  
-> Gefühl

Indem das Erhabene aber eine *Objektqualität* und eine *subjektive* Reaktion darauf umschreibt, wird der ursprünglich *literatur-theoretische* Begriff frei für eine Verwendung auch im außerliterarischen Bereich. Erhabenheit kann nun eine besondere Qualität der *Natur* bezeichnen - nämlich ihre unermessliche, überwältigende Größe und Hoheit - ,<sup>16</sup> zugleich aber auch das Erlebnis dieser Größe und die Erfahrung des Überwältigtseins.

Shelleys *Mont Blanc* gibt uns in schon klassisch zu nennender Weise ein Bild des Natur-Erhabenen als Objektqualität und als subjektivi-

<sup>14</sup>Vgl. die immer noch unentbehrlichen Studien von Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in 18th-Century England*, New York: MLA, 1935; Walter John Hipple jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale: Southern Illinois UP, 1957; Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, NY: Cornell UP, 1959.

<sup>15</sup>Vgl. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953, New York: Norton, 1958, 73.

<sup>16</sup>Die Arbeiten von Monk, Hipple, Nicolson zeichnen den Begriffswandel überzeugend und materialreich nach, aber schon die Eintragungen im OED geben einen guten ersten Eindruck der Verschiebung und Erweiterung. Vgl. auch Frederick Staver, "'Sublime' as Applied to Nature", *Modern Language Notes* 70 (1955), 484-487; Christian Begemann, "Erhabene Natur: Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58 (1984), 74-110. Abweichend, doch m.E. wenig überzeugend, Theodore Wood, *The Word 'Sublime' and Its Context: 1650-1760*, The Hague/Paris: Mouton, 1972.

vem Erlebnis. Die Gebirgslandschaft - vorzüglich die Alpen - , das Gefühl des Überwältigtseins und die eigentümliche Verschmelzungserfahrung sind Gemeinplätze des Diskurses über das Erhabene. Der zweite Aspekt - das Überwältigtsein - kann helfen, die Frage nach Shelleys *Ontologie* zu beantworten, der dritte - die Verschmelzungserfahrung - erläutert uns Shelleys *Epistemologie*.

Zunächst zur Frage, inwieweit Shelleys Schilderung des Überwältigtseins Auskunft darüber gibt, ob er den "großen Zusammenhang" als geistigen oder materiellen gedacht hat. Es ist ein Topos der "theory of the sublime", in der überwältigenden Erfahrung der Naturerhabenheit einen Beweis für die Existenz Gottes, für die prinzipielle Geistigkeit des Universums zu sehen. Angela Leighton: "Grandeur, vastness or infinitude are qualities of the natural landscape which compel the mind to think them as manifestations of the divine. This equivalence between natural and supernatural grandeur is repeated throughout the eighteenth century, and very quickly becomes a commonplace of the sublime."<sup>17</sup>

Samuel Taylor Coleridges "Hymn Before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni", 1802 in der *Morning Post* und im *Poetical Register*, 1809 in *The Friend* veröffentlicht, ist ein Lehrbuchbeispiel dafür: Die Hochgebirgslandschaft *beweist* Gott, er ist quasi der hinter dem Werk stehende Autor. "Who would be", so umreißt Coleridge die Botschaft seines Gedichtes, "who would be, who could be an Atheist in this valley of wonders!"<sup>18</sup> Nun, es fand sich einer - Shelley. Denn gerade im Kontrast zu "Hymn Before Sun-Rise" wird klar, wie stark sich Shelley der etablierten literarischen, philosophischen und religiösen Tradition *verweigert*, wie sehr er sich - angesichts derselben Szenerie! - gegen jegliche transzendente Verklärung des Schreckens wehrt. Während Coleridges "Hymn" - übrigens ein teilweises Plagiat von Friederike Bruns "Chamounix beym Sonnenaufgange" (Mai 1791), auch gar nicht im Tal von Chamonix geschrieben und von Wordsworth abfällig "a specimen of the Mock Sublime" genannt<sup>19</sup> - den Lobpreis Gottes singt, ist *Mont Blanc* ein Dokument der überwältigenden Erfahrung materieller Gewalt und Bedrohung. Die oben zitierte Schilderung in den Strophen 3 und 4 läßt keinen Zweifel: Hier ist ein menschliches Bewußtsein konfrontiert mit etwas, das jenseits seiner Vorstellungskraft liegt - Shelley an Peacock, 22. Juli 1816: "I never knew I never imagined what mountains were before."<sup>20</sup> Ein Bewußtsein kämpft, ringt um Verständnis und ist doch erschlagen von der materiellen Faktizität der Umgebung, gebannt auch von

<sup>17</sup>Leighton, *Shelley and the Sublime*, 11.

<sup>18</sup>Samuel Taylor Coleridge, *Poetical Works*, ed. Ernest Hartley Coleridge, Oxford: OUP, 1973, 377.

<sup>19</sup>Vgl. Stuart Curran, *Poetic Form and British Romanticism*, New York: OUP, 1986, 60.

<sup>20</sup>Percy Bysshe Shelley, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. Frederick L. Jones, Oxford: Clarendon, 1964, Vol. 1, 497.

der Gefahr materiell-physischer Vernichtung. So etwas kann man sich nicht vorstellen - und doch ist es da. Shelleys Erhabenes ist, wie es einmal an einer doppeldeutigen Stelle bei John Keats heißt, "a material sublime".<sup>21</sup> "Awe" - Ehrfurcht - ist hier gezeichnet von "terror", nach Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) der Voraussetzung des Erhabenen, hier: dem Schrecken vor der materiellen Gewalt eines gleichgültigen, demonstrativ gott-losen Kosmos. "[...] Mont Blanc", so schreibt Richard Holmes, "proved for Shelley that the natural world held no other intelligent divinity except the mind of man."<sup>22</sup> In seiner Charakterisierung der "sublime but utterly impersonal Power"<sup>23</sup> erweist sich Shelley als ontologischer Materialist.

Anders sieht es jedoch aus, wenn man seine *Epistemologie* näher betrachtet - und es sind gerade, wie angedeutet, Begriff und Erfahrung des Erhabenen, die es Shelley erlauben, den sich abzeichnenden philosophischen Hiatus zu überbrücken. Als dritter Gemeinplatz des Diskurses über das Erhabene war oben die eigentümliche Verschmelzungserfahrung genannt worden, das Ineinanderaufgehen von Subjekt und Objekt, und auch konsequent nie das Erhabene als *Objektqualität* erwähnt, ohne daß zugleich die korrespondierende *subjektive Erfahrung* mitgenannt worden wäre. Für einen Romantiker ist "the sublime" ein *relationales* Phänomen, d.h. weder ausschließlich als Eigenschaft im Objekt anzusiedeln noch ausschließlich als psychologischer Effekt im Betrachter.

William Wordsworth arbeitet diesen Punkt sehr überzeugend in seinem Fragment "The Sublime and the Beautiful" (1811/1812) heraus, einem Text, der wohl seinem *Guide Through the District of the Lakes* (1835) zuzuordnen ist und in dem es - wie könnte es anders sein? - um die Erfahrung des Erhabenen in einer gebirgigen Landschaft geht. Wordsworth stellt klar,

[that] [t]o talk of an object as being sublime or beautiful in itself, without reference to some subject by whom that sublimity or beauty is perceived, is absurd; nor is it of the slightest importance to mankind whether there be any object with which their minds are conversant that Men would universally agree (after having ascertained that the words were used in the same sense) to denominate sublime or beautiful. It is enough that there are, both in moral qualities & in the forms of the external universe, such qualities & powers as have affected Men, in different states of civilization & without communication with each other, with similar sensations either of the sublime or of the beautiful. The true province of the philosopher is not to grope about in the external world &, when he has perceived or detected in an object such or such a quality or power, to set himself to the task of persuading the world that such is a sublime or

<sup>21</sup>Die Stelle findet sich in Keats' Gedicht ist "To J.H. Reynolds, Esq."; vgl. Louise Smith, "The Material Sublime: Keats and *Isabella*", *Keats: The Narrative Poems - A Casebook*, ed. John Spencer Hill, London: Macmillan, 1983, 105-118.

<sup>22</sup>Holmes, *Shelley*, 341.

<sup>23</sup>Holmes, *Shelley*, 340.



beautiful object, but to look into his own mind & determine the law by which he is affected.<sup>24</sup>

Diese Affizierung des Bewußtseins resultiert aber primär in der Empfindung einer "intense unity":

Whence comes it then that that external power, to a union or communion with which we feel that we can make no approximation while it produces humiliation & submission, reverence or adoration, & all those sensations which may be denominated passive, does nevertheless place the mind in a state that is truly sublime? As I have said before, this is done by the notion or image of intense unity, with which the Soul is occupied or possessed.<sup>25</sup>

Angela Leighton faßt zusammen: "The sublime is a state in which subject and object are fused",<sup>26</sup> ein Zustand, in dem es folglich unsinnig ist, zwischen "äußerem" Objekt und "innerer" Erfahrung zu unterscheiden, weil beides ineins fällt, und die reale Erfahrung des Erhabenen das Erhabene konstituiert.

Das Erlebnis des Erhabenen kann damit aber als Paradigma einer idealistischen Erkenntnisphilosophie fungieren, zeigt es doch - wenn auch am Beispiel einer Grenzerfahrung - , daß das, was wir wahrnehmen und erkennen, uns nur als *Phänomen unseres Bewußtseins* zugänglich, die Welt uns allein als Zustand unseres Geistes gegeben ist.

War das auch Shelleys Auffassung zu dieser Zeit? Zweifellos. Die großartigen Schlußzeilen von *Mont Blanc* sagen ja nichts anderes aus, als daß das menschliche Bewußtsein die Welt nach *seinen* Kategorien entwirft und begreift und die Flut der Sinneseindrücke *auf sich hin* strukturiert. Auch schon die hier ausgesparte "witch of Poesy"-Passage (41-48), in der das Finden des richtigen Bildes für das Tal der Arve mit einem emphatischen "Thou art there!" begrüßt wird, kann als Ausdruck philosophischen Idealismus' verstanden werden.

Doch es gibt auch einen außertextlichen Beweis, nämlich Shelleys Essay *On Life*, das früher auf 1812 bis 1814, dann 1815 und heute auf 1819 datiert wird, auf das hier unbedingt eingegangen werden muß, ist es doch immer wieder herangezogen worden, um *Mont Blanc* und Shelley als *durch und durch* idealistisch hinzustellen. Shelley schreibt dort in der Tat, "nothing exists but as it is perceived" (476),<sup>27</sup> und er distanziert sich deutlich von seinem jugendlichen Materialismus: "This materialism is a seducing system to young and superficial minds. It allows its disciples to talk, and dispenses them from thinking." (476)

<sup>24</sup>Wordsworth, *Prose*, Vol. 2, 349-360, hier 357.

<sup>25</sup>Wordsworth, *Prose*, Vol. 2, 355.

<sup>26</sup>Leighton, *Shelley and the Sublime*, 49.

<sup>27</sup>*On Life* wird ebenfalls nach *Shelley's Poetry and Prose*, eds. Donald H. Reiman & Sharon B. Powers, zitiert. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Wenn er dann fortfährt, "Each is at once the centre and the circumference; the point to which all things are referred, and the line in which all things are contained" (476), so liest sich das wie eine Prosa-Paraphrase des Endes von *Mont Blanc*. In seinem epistemologischen Idealismus hebt er, wie zu erwarten war, die Schranke zwischen Vorstellung und Objekt auf, wenn er erneut bekräftigt, "Nothing exists but as it is perceived" (477), und dann anschließt, "The difference is merely nominal between those two classes of thought, which are vulgarly distinguished by the names of ideas and of external objects." (477) Und in erneuter Steigerung scheint er für einen Augenblick zum absoluten Idealisten zu werden, er schreibt nämlich:

Pursuing the same thread of reasoning, the existence of distinct individual minds, similar to that which is employed in now questioning its own nature, is likewise found to be a delusion. The words *I, you, they*, are not signs of any actual difference subsisting between the assemblage of thoughts thus indicated, but are merely marks employed to denote the different modifications of the one mind. [...] I am but a portion of it. (477/478)

Welch ein gefundenes Fressen für jene, die Shelley ganz als uneingeschränkten Idealisten vereinnahmen möchten! Ist ein klareres Bekenntnis zum philosophischen Idealismus überhaupt denkbar? Ist damit aber nicht auch die These vom *ontologischen Materialisten* Shelley völlig hinfällig? Keineswegs. Denn *On Life* ist noch nicht zu Ende, und genauso wie Shelley ganz am Ende von *Mont Blanc* auf seinen Materialismus eine idealistische Epistemologie setzt, so läßt er am Ende von *On Life* seinen Idealismus auf einem handfesten Materialismus basieren - Essay und Gedicht, immer schon in engem Zusammenhang gesehen, sind *inverse Zwillingstexte*:

[...] that the basis of all things cannot be, as the popular philosophy alledges, mind, is sufficiently evident. Mind, as far as we have any experience of its properties, and beyond this experience how vain is argument, cannot create, it can only perceive. (478)

Der Geist erschafft nicht die Welt, aber im Geist kommt die Welt zu Bewußtsein. "[Mind] is said also to be the Cause? [*sic*] [...] It is infinitely improbable that the cause of mind, that is, of existence, is similar to mind." (478)

Das ist der letzte Satz des Essays. Oder vielmehr, das war der letzte Satz, bis Reiman und Powers in ihrer Ausgabe des Essays den folgenden anfügten, der bislang als Teil von Shelleys *Speculations on Metaphysics* galt: "It is said that mind produces motion and it might as well have been said that motion produces mind." (478) Aber das unterstreicht nur die Botschaft: *Bewußtsein ist hochorganisierte Materie in Bewegung*.

Shelleys Universum ist ein *materielles*, das nicht für den Menschen da ist, sondern ihm indifferent, gleichgültig gegenübersteht. Diese Erkenntnis überwältigt ihn und würde ihn hilflos lassen, wenn da nicht die Einsicht wäre, daß solche Erkenntnis und Selbsterkenntnis *allein in seinem Bewußtsein*, dieser neuen Qualität des Universums, möglich ist, und die Welt allein dort *als zu verstehende* existiert. Shelley ist in *Mont Blanc* ontologischer Materialist und zugleich epistemologischer Idealist.

Ist das nicht widersprüchlich, philosophisch kaum haltbar? Mag sein. Aber Shelley war - was immer er über sich selbst dachte und trotz seiner stupenden Belesenheit und seines nie erlahmenden Interesses - selbst kein systematischer Philosoph. Als Dichter genügte es ihm, die philosophischen Widersprüche seiner Position in einer genuin ästhetischen Kategorie aufzuheben: *the sublime*.

Und *daß* er sie für sich als aufgehoben ansah, beweist ein einziges kleines Wort, zu Beginn der drittletzten Zeile von *Mont Blanc*, ein Wort, durch dessen brillante Setzung sich Shelleys ganze Genialität offenbart, das Wörtchen "and" - das hier, ganz anders als das eigentlich zu erwartende "but", die versöhnliche Auflösung des Antagonismus signalisiert. Es ist übrigens dasselbe "and", das uns im letzten Satz von *On Life* begegnet. Shelleys Materialismus und Idealismus verschmelzen, ihre Opposition wird aufgehoben, im Begriff und in der Erfahrung des Erhabenen.

Doch dieses Ende ist erst der Anfang.

## Hin zur "Achtung für unsere eigene Bestimmung" - Stationen des Diskurses über das Erhabene: Burnet - Dennis - Addison - Burke - Kant - Shelley

Wer Kants philosophische Bestimmung des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* nachliest und sie mit Shelleys poetischer Gestaltung in *Mont Blanc* vergleicht, wird nicht umhin können, sich über die Kongruenz der beiden Charakterisierungen zu wundern - eine Kongruenz, die noch erstaunlicher ist, wenn man sich die Entwicklung des Diskurses über das Erhabene vom Ende des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in ihren wichtigsten Phasen vergegenwärtigt.

Es wurde bereits oben kurz darauf hingewiesen, daß die entscheidende Veränderung im Gebrauch des Wortes "sublime" oder "erhaben" in seinem Wandel von einem rhetorischen und stilkritischen Begriff zu einem Begriff, der sich auf Aspekte der Natur und Erfahrungen in ihr bezieht, zu sehen ist - eine Verschiebung von epochaler Bedeutung, für die Christian Begemann den Ausdruck "Entrhetorisierung" geprägt hat:

[...] [D]er Begriff des Erhabenen bzw. Sublimen [begegnet] im 17. Jahrhundert allein als rhetorischer terminus technicus [...], der bestimmte stilistische Qualitäten bezeichnet. Nirgendwo findet man in dieser Zeit den Begriff auf den Ozean, den Sternenhimmel, das Gebirge, auf Gewitter oder Sturm, noch überhaupt auf außerliterarische Gegenstände angewendet, selbst in den vereinzelt Fällen nicht, in denen eine Erfahrung von Natur artikuliert wird, die der des späten 18. Jahrhunderts gleicht.<sup>28</sup>

[Erst] [s]eit der Mitte des 18. Jahrhunderts gehört die Benennung des Weiten und Unermeßlichen sowie des Gewaltigen und Zerstörerischen in der äußeren Natur als 'erhaben' zum normalen Sprachgebrauch, ja solche Natur wird geradezu Paradigma des Erhabenen [...].<sup>29</sup>

Die früheste englische Verwendung von "sublime" zur Bezeichnung von Natur-Erhabenheit datiert Frederick Staver auf das Jahr 1742, in dem Elizabeth Montague in einem Brief wie folgt formulierte:

I had been three days upon an expedition to a wild part of the country called the Dales, where Nature's works are not delicate, pretty and mignonne, but grand, sublime and magnificent. Vast mountains, rocks and cascades, and rapid rivers make the country beautiful and surprising.<sup>30</sup>

<sup>28</sup>Begemann, "Erhabene Natur", 74/75.

<sup>29</sup>Begemann, "Erhabene Natur", 74.

<sup>30</sup>Staver, "Sublime", 487.

In der deutschen Kunsttheorie erfolgt, so Begemann, der ausdrückliche Transfer gar erst 1760 in Michael Conrad Curtius' *Abhandlung von dem Erhabenen in der Dichtkunst*.<sup>31</sup>

Die Brücke für diesen Transfer baut, es wurde ebenfalls schon erwähnt, Boileau mit seiner Übersetzung des Pseudo-Longinus, einer "schönen Ungetreuen" - denn in *Peri Hypsous* selbst findet sich nicht einmal ansatzweise eine Theorie des Naturerhabenen. Die oft in diesem Zusammenhang angeführte Passage 35 (4) nennt nur - wie man sich leicht vergewissern kann, denn sie besteht aus nur einem einzigen Satz - einige Beispiele aus dem Bereich der Natur für die allgemeinschliche Bewunderung des Großen, dies aber auch nur in einem Kontext, der ganz und gar *stilkritisch* ist.

Boileaus Brücke besteht allein in der außerordentlichen Akzentuierung der affektiven Wirkung des Erhabenen: Erhaben ist, was stärkste Gefühle hervorruft, sein Effekt ist sein Merkmal.<sup>32</sup> Und so wird es möglich, daß von der Mitte des 18. Jahrhunderts an unterschiedlichste Phänomene - literarisch-rhetorischer Art einerseits, physikalisch-geographischer Art andererseits - unter *einem* Begriff, eben dem des "Erhabenen", subsumiert werden, *weil sie gleichartige psychologische Wirkungen auslösen*: Ihr Gemeinsames liegt auf der Rezipientenseite. So tritt das "natural sublime" gleichberechtigt neben das "rhetorical sublime", ja verdrängt es in England fast ganz, anders als in Frankreich, wo das rhetorische Verständnis des Begriffs länger dominant bleibt.<sup>33</sup> Der Unterschied ist so markant, daß man auch umschreibend vom "English" bzw. "French sublime" spricht - eine Differenzierung, die sich schon Laurence Sterne in seiner *Sentimental Journey* (1768) spöttisch zueigen macht:

I confess I do hate all cold conceptions, as I do the puny ideas which engender them; and am generally so struck with the great works of nature, that for my own part, if I could help it, I never would make a comparison less than a mountain at least. All that can be said against the French sublime in this instance of it, is this - that the grandeur is *more in the word; and less in the thing*.<sup>34</sup>

Da aber im "natural sublime" der Begriff auf einen Bereich übertragen wird, der, wenigstens in England, schon lange vor der Übertragung als Topos der Philosophie und Literatur ausgeprägt ist - nämlich auf das Grandiose, Übergroße, Wilde, Bedrohliche und Häßliche der phy-

<sup>31</sup>Vgl. Begemann, "Erhabene Natur", 102.

<sup>32</sup>Vgl. Monk, *The Sublime*, 29-42.

<sup>33</sup>Vgl. Nicolson, *Mountain Gloom*, 31; Karl Maurer, "Boileaus Übersetzung der Schrift *peri hypsus* als Text des französischen 17. Jahrhunderts", *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C.*, ed. Hellmut Flashar, Genf: Fondations Hardt, 1979, 213-257, hier Discussion 260.

<sup>34</sup>Laurence Sterne, *A Sentimental Journey & Journal to Eliza*, New York: Signet, 1964, 58.

sikalischen Natur und die von diesen Aspekten ausgehende merkwürdige Faszination - , beginnt die Geschichte des Diskurses über das Erhabene paradoxerweise, bevor das Wort erstmals fällt: Die Sache gibt es schon, der Begriff stößt später hinzu. Folglich setzen die klassischen Darstellungen des (Natur-)Erhabenen - Monk, Nicolson und Hipple - wie auch die neueren Untersuchungen von Carsten Zelle<sup>35</sup> und Christian Begemann<sup>36</sup> in ihren einschlägigen Teilen bei Schilderungen und Theoretisierungen der faszinierend-furchterregenden oder faszinierend-abstoßenden Aspekte der Natur im ausgehenden 17. Jahrhundert ein, also mit (textlichen) Beispielen des Naturerhabenen *avant la lettre*.

## Burnet

Thomas Burnets (?1635-1715) *The Sacred Theory of the Earth* (lat. 1681, engl. 1684-90) verdient Erwähnung, nicht etwa weil, wie Angela Leighton verkürzend referiert,<sup>37</sup> in diesem Werk die Größe und Ödnis der Bergwelt der Alpen einfach mit der Vorstellung von Gottes Größe in Zusammenhang gebracht würde, sondern weil, wie Marjorie Hope Nicolson überzeugend gezeigt hat, Burnet in Bezug auf diese ungestaltete Hochgebirgslandschaft *tief zwiegespalten* ist, seine Reaktion von *durchgehender Ambivalenz* gekennzeichnet ist. Gerade deshalb steht er als *Übergangsfigur*<sup>38</sup> paradigmatisch für ein Zeitalter, das sich einerseits von der ungeordneten, chaotischen Bergwelt - die das Antlitz der Erde verunziere und entstelle wie "Warzen, Pusteln und Grützbeutel"<sup>39</sup> - abgestoßen fühlt, das andererseits jedoch den Reiz des Ungeordneten und Übergroßen, Übermächtigen verspürt und seiner Faszination mehr und mehr erliegt. Für Burnet, den Theologen und Amateur-Geologen, sind die Hochgebirge, wie für viele seiner Zeitgenossen, ein ästhetisches und theologisches *Skandalon*: Die Bergwelt kann einfach, häßlich, ungeordnet und abweisend wie sie ist, unmöglich Teil von Gottes Schöpfung sein. Nachdem Burnet 1671 auf seiner Grand Tour die Alpen überquert hat, ist ihm klar, daß er keine Ruhe finden wird, ehe er nicht sich (und der Welt) erklärt hat, "how that Confusion came in Nature."<sup>40</sup> *The*

<sup>35</sup>Carsten Zelle, 'Angenehmes Grauen': *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg: Meiner 1987.

<sup>36</sup>Christian Begemann, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung: Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Athenäum 1987.

<sup>37</sup>Vgl. Leighton, *Shelley and the Sublime*, 10/11.

<sup>38</sup>Vgl. a. Ernest Tuveson, "Space, Deity and the 'Natural Sublime'", *Modern Language Quarterly* 12 (1951), 20-38, hier 35: "Burnet [...] is the perfect figure of a man between two worlds, in sensibility as in many other ways."

<sup>39</sup>Vgl. Nicolson, *Mountain Gloom*, 2.

<sup>40</sup>Zit. n. Nicolson, *Mountain Gloom*, 207. Vgl. dazu die hervorragende Darstellung bei Basil Willey, *The Eighteenth-Century Background: Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period* (1940), Harmondsworth: Penguin, 1972, 32-39.

*Sacred Theory of the Earth* gibt die theologische und geologische Antwort: Die Unordnung der Bergwelt ist Folge der Sintflut. In seinem Versuch, die christliche Religion und die gerade erst als Wissenschaft entstehende Geologie zu versöhnen, identifiziert Burnet also die gewaltigen Massive und Gesteins- und Geröllmassen als Ruinen der alten, ersten Welt - und somit als Mahnmal der sündigen Natur des Menschen und der Allmacht Gottes: "Like Luther he beat his breast when he looked on the ruins caused by man's sin."<sup>41</sup> Aber das ist nur die eine Seite der Medaille, hier die andere:

The greatest objects of nature are, methinks, the most pleasing to behold; and next to the great Concave of the Heavens, and those boundless Regions where the Stars inhabit, there is nothing that I look upon with more pleasure than the wide Sea and the Mountains of the Earth.<sup>42</sup>

Marjorie Hope Nicolson kommentiert: "Wherever we look among his passages on wild nature, we find conflict between intellectual condemnation of asymmetry and emotional response to the attraction of the vast."<sup>43</sup> Burnets zwiespältige Einstellung zu Bergen, "combining violent disparagement of the ugliest objects in nature with an almost lyrical rhapsody on the exalted emotions he had experienced among the Alps",<sup>44</sup> ist aber nicht nur in ihrer tiefen Ambivalenz paradigmatisch für einen sich abzeichnenden Mentalitäts-Wandel, für eine Zeit des Übergangs, sondern auch in der avisierten Lösung des Widerspruchs: Denn obgleich Burnet Wissenschaft und Theologie zusammenführt, ist doch keinen Augenblick fraglich, daß die Aufhebung der Spannung von Faszination und Abscheu nur zu den Bedingungen der letzteren erfolgen kann:

There is something august and stately in the Air of these things that inspires the mind with great thoughts and passions; we do naturally upon such occasions think of God and his greatness, and whatsoever hath but the shadow and the appearance of INFINITE, as all things have that are too big for our comprehension, they fill and overbear the mind with their Excess, and cast it into a pleasing kind of stupor and admiration.<sup>45</sup>

Über die Eigenschaft der Unermeßlichkeit wird die Szenerie in eine Allegorie der Unendlichkeit Gottes transformiert, und so eine zwiespältige Erfahrung, das Wortspiel liegt nahe, sublimiert. Nicolson entdeckt bei Burnet immer wieder die gleiche Operation:

---

<sup>41</sup>Nicolson, *Mountain Gloom*, 213.

<sup>42</sup>Zit. n. Tuveson, "Space", 34.

<sup>43</sup>Nicolson, *Mountain Gloom*, 213.

<sup>44</sup>Nicolson, *Mountain Gloom*, VII.

<sup>45</sup>Zit. n. Tuveson, "Space", 34.

If Burnet could not forgive Nature for her confusion, he could not deny the effect of her vastness. 'These mountains ... are nothing but great Ruins; but such as shew a certain Magnificence in Nature.' So too when he 'presented' to his 'Imagination' that vast and prodigious cavity of ocean: it seemed to him 'the most ghastly Thing in Nature'. Its vastness, however, impressed his fancy at the same time that it appalled his Reason. 'We justly admire its Greatness', though 'we cannot at all admire its Beauty or Elegancy, for 'tis as deformed and irregular as it is great.'<sup>46</sup>

Das Ungeordnete, Rohe, Gräßliche kann, wo, es gekoppelt mit unermeßlicher Größe auftritt, durchaus angenehm berühren und Staunen, Bewunderung, ja Ehrfurcht auslösen, aber der religiös hergeleiteten Aufhebung haftet das Moment der *Beunruhigung* noch an. Das, was spätere Jahrzehnte "the sublime" nennen werden, ist schon hier bei Burnet ein *Zwei-Phasen-Phänomen*: Es ist die nachträgliche *reflexive* Bereinigung einer zuvor tiefempfundenen Verstörung, die selbst zwiegespalten ist: "In der Reflexion des Betrachters verschränken sich die Affekte Bewunderung und Schrecken zur eigentümlichen Doppelempfindung des Erhabenen."<sup>47</sup> Doch die Aufhebung des Zwiespalts und Stabilisierung der Reaktion erfolgt über das *vernunftmäßige* Vorziehen oder Privilegieren der Bewunderung des Unermeßlichen, unter Eingrenzung der Beunruhigung durch die anderen Aspekte. Das Erhabene erweist sich als Beruhigung einer Unruhe - ohne das eine das andere nicht. Dieser Zusammenhang geht bei Marjorie Hope Nicolson allerdings verloren, wenn sie, in Anlehnung an Ruskins *Modern Painters*, mit "Mountain Glory" eine neue, einheitliche Epoche fundamental gewandelter Einstellung zum Gebirge bezeichnet. So wie "Mountain Glory", wo es eine Erhabenheitserfahrung bedeutet, nie ohne den unmittelbar vorhergehenden "Mountain Gloom" auftritt, dessen Aufhebung durch Reflexion es darstellt, so trägt auch die Epoche der Hochschätzung der "Mountain Glory" *ihr Gegenteil immer noch in sich*. Das Erhabene als *Umschlagphänomen* ist in beiden Fällen nicht mit der zweiten Phase allein zu identifizieren; es ist die *Einheit von Krise und Überwindung*, wobei die Überwindung noch die Spuren der Krise trägt.

## Dennis

Bei John Dennis (1657-1734) sind die "vermischten Empfindungen"<sup>48</sup>, die für die Erfahrung des Erhabenen konstitutiv bleiben, noch stärker zugespitzt formuliert. Im Oktober 1688 berichtet er einem Freund brieflich von seiner gerade geglückten Überquerung der Alpen:

---

<sup>46</sup>Nicolson, *Mountain Gloom*, 215.

<sup>47</sup>Zelle, 'Angenehmes Grauen', 84.

<sup>48</sup>Vgl. Richard Alewyn, "Die Lust an der Angst", *Probleme und Gestalten: Essays*, Frankfurt/M.: Insel 1974, 307-330.



The ascent was the more easie, because it wound about the Mountain. But as soon as we had conquer'd one half of it, the unusual heighth [*sic*] in which we found our selves, the impending Rock that hung over us, the dreadful Depth of the Precipice, and the Torrent that roard'd at the bottom, gave us such a view as was altogether new and amazing. On the other side of that Torrent, was a Mountain that equall'd ours, about the distance of thirty Yards from us. Its craggy Clifts, which we half discern'd, thro the misty gloom of the Clouds that surrounded them, sometimes gave us a horrid Prospect. And sometimes its face appear'd smooth and Beautiful as the most even and fruitful of Vallies. So different from themselves were the different parts of it: In the very same place nature was seen Severe and wanton. In the mean time we walk'd upon the very brink, in a literal sense, of Destruction.; one Stumble, and both Life and carcass had been at once destroy'd. The sense of all this produc'd different emotions in me, viz. a delightful Horrour, a terrible Joy, and at the same time, that I was infinitely pleas'd, I trembled.<sup>49</sup>

"Delightful Horrour", "terrible Joy" - der Augenblick stärkster Empfindung ist zugleich der heftigster Ambivalenz. Und ähnlich wie Burnet glaubt er, daß solch mitreißender Gefühlsüberschwang mit den Regeln der Vernunft schwerlich zu vereinbaren ist:

[...] the Alps are works which she [Nature] seems to have designed, and execut'd too in Fury. Yet she moves us less, where she studies to please us more. I am delighted, 'tis true at the prospect of Hills and Valleys, of flowry Meads, and murmuring Streams, yet it is a delight that is consistent with Reason, a delight that creates or improves Meditation. But transporting Pleasures follow'd the sight of the *Alpes*, and what unusual transports think you were those, that were mingled with horrors, and sometimes almost with despair?<sup>50</sup>

Trotzdem (oder gerade deswegen) erfolgt auch hier die "Einholung" der Empfindung über die (religiös motivierte) *Reflexion*, wenn er nämlich, in Anlehnung an Burnets *The Sacred Theory of the Earth*, die Gebirgslandschaft als Folge der Zerstörungen der Sintflut interpretiert:

But if these Mountains were not a Creation, but form'd by universal Destruction, when the Arch with a mighty flaw dissolv'd and fell into the vast Abyss (which surely is the best opinion) then are these Ruines of the old World the greatest wonders of the New. For they are not only vast, but horrid, hideous, ghastly Ruins.<sup>51</sup>

<sup>49</sup>Zit. n. Clarence D. Thorpe, "Two Augustans Crossing the Alps", *Studies in Philology* 32 (1935), 463-482, hier 465. - Nicolson, *Mountain Gloom*, 279, und im Anschluß an Nicolson Zelle, '*Angenehmes Grauen*', 86, irren sich m.E., wenn sie meinen, Dennis' Bericht sei nicht literarisch überformt bzw. er gebe eine Erfahrung wieder, auf die er durch nichts vorbereitet gewesen sei; sowohl seine offensichtliche Burnet-Lektüre als auch die Tatsache, daß der Freund ihn ausdrücklich um eine Schilderung seiner *Alpen*-Eindrücke gebeten hatte, deuten ja wohl darauf hin, daß hier sehr wohl eine gewisse Erwartungshaltung kulturell präfiguriert war - wie auch immer Dennis ihr nachgekommen ist. Vgl. Jeffrey Barnouw, "The Morality of the Sublime: To John Dennis", *Comparative Literature* 35 (1983), 21-42, hier 26.

<sup>50</sup>Zit. n. Thorpe, "Two Augustans", 466.

<sup>51</sup>Zit. n. Thorpe, "Two Augustans", 466. - Noch 128 Jahre später echot *Mont Blanc*: [...] how hideously

Wenn Dennis auch durch Umstellung ("For they are not only *vast*, but *horrid, hideous, ghastly* Ruins.") gegenüber Burnet den Akzent zu verlagern scheint - an der Aufhebung in der Harmonie der "sublimity" besteht kein Zweifel:

Ruins upon Ruins in monstrous Heaps, and Heaven and Earth confounded. The uncouth Rocks that were above us, Rocks that were void of all form, but what they had receiv'd from Ruine; the frightful view of Precipices, and the foaming Waters that threw themselves headlong down them, made all such a Consort up for the Eye, as that sort of Musick does for the Ear, in which Horror can be joy'n'd with harmony.<sup>52</sup>

Es ist eine Harmonie, die sich der supponierten Einheit und Kontinuität der physischen und geistigen Welt verdankt, in der dann auch das Häßliche, Beunruhigende und Bedrohliche seinen sinnvollen Ort hat: "In this perspective, [...] the Alps became remnants and reminders of nature's implication in man's fall, an expression of divine power and wrath: fury as anger."<sup>53</sup>

Die Vorstellung, in der Natur eine Verkörperung Gottes zu finden (vgl. Alexander Pope, *Essay on Man*: "All are but parts of one stupendous whole; / Whose body, Nature is, and God the soul." Ep. 1, 267/268) ist nach den Umwälzungen in Naturwissenschaft und Philosophie des 17. Jahrhunderts so weitverbreitet<sup>54</sup> wie der Folgeschluß naheliegend, im Erlebnis der Naturerhabenheit eine Art natürlicher Theodizee zu erblicken.<sup>55</sup> Aber selbst John Dennis, der vor allem in seiner literaturkritischen Schrift *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704) auf Longinus fußend die Theorie des Sublimen weiter ausbaut, indem er die subjektiven Effekte des Erhabenen analysiert und seine regelbrechende Macht unterstreicht, selbst er, dessen Bewunderung für Longinus und das Sublime, etwa in Milton, so weit ging und so bekannt war, daß er von Pope und Gay in *Three Hours after Marriage* (1717) öffentlich als "Sir Tremendous Longinus" verspottet wurde, selbst er wäre nicht auf die Idee gekommen, eine solche Erfahrung "sublime" zu nennen - das blieb ein *stilkritischer* Terminus.

---

Its shapes are heaped around! rude, bare, and high,  
Ghastly, and scarred, and riven - Is this the scene  
Where the old Earthquake-daemon taught her young  
Ruin?  
(69-73)

<sup>52</sup>Zit. n. Thorpe, "Two Augustans", 466/467.

<sup>53</sup>Barnouw, "Morality of the Sublime", 27.

<sup>54</sup>Vgl. insbesondere Tuveson, "Space".

<sup>55</sup>Vgl. Donald Bartlett Doe, *The Sublime as an Aesthetic Correlative: A Study of Late Eighteenth Century English Aesthetic Theory, Landscape Painting and Gothic Drama*, Diss. Ohio Univ., Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms Internat. 1977, 31.

Das setzt sich auch bei Joseph Addison (1672-1719) fort, der mit der Folge von Essays in den Nummern 409 und 411 bis 421 seines *Spectator* (19. und 21. Juni bis 3. Juli 1712), die später separat als *Essay on the Pleasures of the Imagination* weiteste Verbreitung fand, eine der wichtigsten und einflußreichsten Ästhetiken des 18. Jahrhunderts schreibt. Auch er verwendet "sublime" - nicht nur in dieser Schrift - ausnahmslos im Sinne Pseudo-Longinus', also lediglich als Stilbegriff.<sup>56</sup> Eine Behauptung wie, "Addison [sollte] einige Jahre später das Erhabene vom Schönen begrifflich trennen und damit der Ästhetik des 18. Jahrhunderts ihr wesentliches Kategorienpaar vorgeben" [Hervorhebung im Original],<sup>57</sup> muß daher in ihrem ersten Teil *cum grano salis* genommen werden - Addison kennt "das Erhabene" als ästhetische Kategorie nicht - , im zweiten ist sie schlicht falsch: Addisons Ästhetik ist nicht zwei-, sondern dreigeteilt (die Zweiteilung nimmt erst Burke vor), unterscheidet er doch prinzipiell das Große, das Neue und das Schöne:

I shall first consider those Pleasures of the Imagination, which arise from the actual View and Survey of outward Objects: And these, I think, all proceed from the sight of what is *Great, Uncommon* or *Beautiful*. There may, indeed, be something so terrible or offensive, that the Horror or Loathsomeness of an Object may over-bear the Pleasure which results from its *Greatness, Novelty*, or *Beauty*; but still there will be such a Mixture of Delight in the very Disgust it gives us, as any of these three Qualifications are most conspicuous and prevailing.<sup>58</sup>

Wenn Addison gleichwohl vielen als der eigentliche Begründer der modernen Theorie des Erhabenen gilt,<sup>59</sup> so weil er erstmals nicht versucht, alles, was die menschliche Vorstellungskraft reizt, noch irgendwie unter den Begriff des Schönen zu subsumieren. Indem er die Wirkungen des Neuartig-Ungewöhnlichen und die Wirkungen des Großen als eigenständige, gleichberechtigte Phänomene in sein System aufnimmt, eröffnet er die Möglichkeit einer Ästhetik des Nicht-Schönen. Darin, und daß er sich, inspiriert von Pseudo-Longinus, gegen den Dogmatismus einer Regelpoetik wendet<sup>60</sup> und so einer der wichtigsten Wegbereiter der

<sup>56</sup>Vgl. Nicolson, *Mountain Gloom*, 310; Hipple, *Beautiful*, 16/17; Staver, "Sublime", 485; Tuveson, "Space", 38.

<sup>57</sup>Carsten Zelle, "Schönheit und Erhabenheit: Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger", *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, ed. Christine Pries, Weinheim: VCH, 1989, 55-75, hier 66.

<sup>58</sup>*The Spectator*, ed. Donald F. Bond, Oxford: Clarendon, 1965, Vol. 3, 540.

<sup>59</sup>Vgl. Hipple, *Beautiful*, 13; Thorpe, "Two Augustans", 469; Monk, *Sublime*, 56.

<sup>60</sup>"Thus altho' in Poetry it be absolutely necessary that the Unities of Time, Place and Action, with other Points of the same Nature should be thoroughly explained and understood; there is still something more essential, to the Art, something that elevates and astonishes the

Lehre vom Originalgenie wird, liegt seine überragende Bedeutung und ansprechende Modernität. Die kategoriale Aufwertung des Nicht-Schönen schafft den Raum, in dem sich später der Diskurs über das Erhabene *unter seinem eigenen Begriff* voll entfalten kann.

Was Addison zunächst über die ästhetische Wirkung von Größe in der Natur zu sagen hat, greift von Burnet und Dennis her bekannte Topoi auf:

By *Greatness*, I do not only mean the Bulk of any single Object, but the Largeness of a whole View, considered as one entire Piece. Such are the Prospects of an open Champian Country, a vast uncultivated Desert, of huge Heaps of Mountains, high Rocks and Precipices, or a wide Expanse of Waters, where we are not struck with the Novelty or Beauty of the Sight, but with that rude kind of Magnificence which appears in many of these stupendous Works of Nature.<sup>61</sup>

Die anschließenden Überlegungen -

Our Imagination loves to be filled with an Object, or to graspe at any thing that is too big for its Capacity. We are flung into a pleasing Astonishment at such unbounded Views, and feel a delightful Stillness and Amazement in the Soul at the Apprehension of them. [...] Such wide and undetermined Prospects are as pleasing to the Fancy, as the Speculations of Eternity or Infinitude are to the Understanding.<sup>62</sup> -

lassen noch nicht zwingend vermuten, daß auch bei Addison die Faszination des unermeßlich Großen letztlich als religiös begründete anthropologische Konstante erklärt werden wird:

One of the Final causes of our Delight, in any thing that is *great*, may be this. The Supreme Author of our Being has so formed the Soul of Man, that nothing but itself can be its last, adequate, and proper Happiness. Because, therefore, a great Part of our Happiness must arise from the Contemplation of his Being, that he might give our Souls a just Relish of such a Contemplation, he has made them naturally delight in the Apprehension of what is Great or Unlimited. Our Admiration, which is a very pleasing Motion of the Mind, immediately rises at the Consideration of any Object that takes up a great deal of room in the fancy, and, by consequence, will improve into the highest pitch of Astonishment and Devotion when we contemplate his Nature, that is neither circumscribed by Time nor Place, nor to be comprehended by the largest Capacity of a Created Being.<sup>63</sup>

Bei Addison ist es also wie bei Dennis (und dann auch bei Shaftesbury) die Ahnung von Unendlichkeit, die den Reiz des Übergroßen in der Natur begründet. Nicolson verallgemeinernd: "From Infinite God through vast Nature to the soul of man; from the soul of man through vast Nature

---

Fancy, and gives a Greatness of Mind to the Reader, which few of the Criticks besides *Longinus* have consider'd." *Spectator*, 530.

<sup>61</sup>*Spectator*, 540.

<sup>62</sup>*Spectator*, 540/541.

<sup>63</sup>*Spectator*, 545.

back to Infinite God - here is the process that was becoming characteristic of 'The Aesthetics of the Infinite'.<sup>64</sup>

Auffallend ist allerdings, daß bei Addison jene Aspekte des Großen im Vordergrund stehen, die Kant später im Unterschied zum "Dynamisch-Erhabenen" das "Mathematisch-Erhabene" nennen wird, d.h. die *unbewegte Größe*, die für den Menschen weniger körperliche Bedrohung als Herausforderung seines Vorstellungsvermögens ist. Wenn Addison - Gemeinplatz des Dynamisch-Erhabenen - auf den *stürmisch-bewegten* Ozean zu sprechen kommt, so erklärt er die gegenüber der ruhenden Größe gesteigerte Wirkung durch das Mitwirken eines der anderen der drei Prinzipien -

But if there be a Beauty or Uncommonness joyned with this Grandeur, as in a troubled Ocean, a Heaven adorned with Stars and Meteors, or a spacious Landskip cut out into Rivers, Woods, Rocks, and Meadows, the Pleasure still grows upon us, as it arises from more than a single Principle.<sup>65</sup> -

oder er schließt gleich von der Macht der Bewegung auf die Allmacht Gottes, ohne Schrecken und Bedrohlichkeit in Betracht zu ziehen:

A troubled ocean, to a man who sails upon it, is, I think, the biggest object that he can see in motion, and consequently gives the imagination one of the highest kinds of pleasure that can arise from greatness. [...] Such an object naturally raises in my thoughts the idea of an Almighty Being, and convinces me of his existence as much as a metaphysical demonstration.<sup>66</sup>

Der Zusatz "to a man who sails upon it" wirkt nachgerade grotesk und läßt Zweifel an Addisons *common sense* aufkommen, stellt aber auch in Bezug auf seine sonstigen ästhetischen Vorstellungen einen eklatanten Bruch dar: Denn Addison ist der Theoretiker, der die angenehme Wirkung des Unangenehmen in der Kunst immer wieder auf seine *Vermitteltheit* und die *Distanz* des Betrachters zum Dargestellten und Geschilderten zurückführt - eine Distanz, die dem Segler im wild schaukelnden Boot abgehen dürfte...

Der Übergang vom unermesslich Großen in der Natur zur Schilderung des unermesslich Großen in der Kunst scheint Addison zunächst mit einer unvermeidlichen Minderung des Eindrucks einherzugehen:

If we consider the Works of *Nature* and *Art*, as they are qualified to entertain the Imagination, we shall find the last very defective, in Comparison of the former; for though they may sometimes appear as Beautiful or Strange, they can have nothing in them of that Vastness and Immensity, which afford so great an Entertainment to the

---

<sup>64</sup>Nicolson, *Mountain Gloom*, 315.

<sup>65</sup>*Spectator*, 541.

<sup>66</sup>*Spectator* No. 489, zit. n. Nicolson, *Mountain Gloom*, XII.

Mind of the Beholder. The one may be as Polite and Delicate as the other, but can never shew her self so August and Magnificent in the Design.<sup>67</sup>

Doch wenn er sich ab *Spectator* Nr. 416 den "Secondary Pleasures of the Imagination" zuwendet, eben jenen, die von den *abgeleiteten*, weil *abbildenden* Eindrücken der Bildhauerei, Malerei, Literatur und Musik (im Unterschied zu den nicht-mimetischen Künsten der Architektur und des Gartenbaus) herrühren, entdeckt er den eigentümlichen Reiz der Mimesis: Der Dichter kann uns nicht nur eine komplexere Vorstellung geben als die Wirklichkeit selbst, er kann sie auch *reiner* und damit *wirksamer* schaffen:

As we look on any Object, our Idea of it is, perhaps, made up of two or three simple Ideas; but when the Poet represents it, he may either give us a more complex Idea of it, or only raise in us such Ideas as are most apt to affect the Imagination.<sup>68</sup>  
Words, when well chosen, have so great a Force in them, that a Description often gives us more lively Ideas than the Sight of Things themselves.<sup>69</sup>

Der entscheidende Punkt ist aber, daß durch die Nachgestaltung ein ästhetischer Ebenenwechsel induziert wird, nach dem der Reiz nicht mehr allein der Sache, sondern der *Übereinstimmung* von Sache und Abbildung/Beschreibung entspringt:

The Pleasures of these Secondary Views of the Imagination, are of a wider and more universal Nature than those it has, when joined with Sight; for not only what is great, Strange or Beautiful, but any Thing that is Disagreeable when look'd upon, pleases us in an apt Description. Here, therefore, we must enquire after a new Principle of Pleasure, which is nothing else but the Action of the Mind, which *compares* the Ideas that arise from Words, with the Ideas that arise from the Objects themselves; [...].<sup>70</sup>

Der ästhetische Fokus springt um: Die *Weise* der Darstellung tritt neben den Gegenstand der Darstellung, seine *Vermittlungsweise* wird von Interesse. Die Kunst öffnet, *weil sie Kunst ist*, auch dem Nicht-Schönen den Bereich des Ästhetischen: "For this Reason therefore, the Description of a Dung-hill is pleasing to the Imagination, if the Image be represented to our Minds by suitable Expressions; [...]."<sup>71</sup> Aber Addison bemerkt sogleich, daß damit auch ein *anderes* Vermögen des Menschen angesprochen wird:

---

<sup>67</sup>*Spectator*, 548/549.

<sup>68</sup>*Spectator*, 561.

<sup>69</sup>*Spectator*, 560.

<sup>70</sup>*Spectator*, 566/567.

<sup>71</sup>*Spectator*, 567.

[...] tho', perhaps, this may be more properly called the Pleasure of the Understanding than of the Fancy, because we are not so much delighted with the Image that is contained in the Description, as with the Aptness of the Description to excite the Image.<sup>72</sup>

Mit dieser Dichotomie von Verstand und Vorstellungsvermögen hat aber Addison *an zentraler Stelle* seiner Ästhetik einen Faktor eingebaut, der nun wieder voll auf den Umgang mit dem unvorstellbar Großen in der Natur zurückschlägt: Eine der beeindruckendsten Passagen in Addisons *Essay* ist wohl jene, in der er nachträglich die Begrenztheit, Mangelhaftigkeit, ja Minderwertigkeit der "imagination" gegenüber dem Verstand, *und zwar ausgerechnet im Bezug auf die Erfahrung des Großen*, schonungslos darlegt:

I have dwelt the longer on this Subject, because I think it may shew us the proper Limits, as well as the Defectiveness, of our Imagination; how it is confined to a very small Quantity of Space, and immediately stopt in its Operations, when it endeavours to take in any thing that is very great, or very little. Let a Man try to conceive the different Bulk of an Animal, which is twenty, from another which is a hundred times less than a Mite, or to compare, in his Thoughts, a length of a thousand Diameters of the Earth, with that of a Million, and he will quickly find that he has no different Measures in his Mind, adjusted to such extraordinary Degrees of Grandeur or Minuteness. The Understanding, indeed, opens an infinite Space on every side of us, but the Imagination, after a few faint Efforts, is immediately at a stand, and finds herself swallowed up in the Immensity of the Void that surrounds it: Our Reason can pursue a Particle of Matter through an infinite variety of Divisions, but the Fancy soon loses sight of it, and feels in it self a kind of Chasm, that wants to be filled with Matter of a more sensible Bulk. We can neither widen nor contract the Faculty to the Dimensions of either Extreme: The Object is too big for our capacity, when we would comprehend the Circumference of a World, and dwindles into nothing, when we endeavour after the Idea of an Atome.<sup>73</sup>

Genauso wie der Verstand bei mimetischer Kunst helfend herbeieilt, um den Reiz in der Gestaltungsweise auszumachen, während die Imagination sich noch dabei aufhält, ob Feuer und Schwefel oder Blumenbeete geboten werden,<sup>74</sup> so ist es auch der Verstand, der angesichts unermesslicher Größe nicht gleich, wie das Vorstellungsvermögen, kapituliert. Kant wird diesen Gegensatz zum Kern seiner Theorie des Erhabenen machen. Doch Addison mutet seinen Lesern allerhand zu, wenn er, nur einen Tag nach seinen Ausführungen über die Grenzen und Mängel der Vorstellungskraft, in den letzten Sätzen seiner Essay-Folge darlegt, daß Gott sich gerade *dieses* Vermögens bedient, die Seelen der Menschen in höchste Höhen zu heben, in tiefste Tiefen zu stürzen:

---

<sup>72</sup>*Spectator*, 567. Addisons Unterscheidung *understanding/reason* ist selbstverständlich nicht mit Kants *Verstand/Vernunft* identisch.

<sup>73</sup>*Spectator*, 567/577.

<sup>74</sup>"Most Readers, I believe, are more charmed with *Milton's* Description of Paradise, than of Hell; they are both, perhaps, equally perfect in their Kind, but in the one the Brimstone and Sulphur are not so refreshing to the Imagination, as the Beds of Flowers, and the Wilderness of Sweets in the other." *Spectator*, 567.

There is not a Sight in Nature so mortifying as that of a Distracted Person, when his Imagination is troubled, and his whole Soul disordered and confused. *Babylon* in Ruins is not so melancholly a Spectacle. But to quit so disagreeable a Subject, I shall only consider, by way of Conclusion, what an infinite Advantage this faculty gives an Almighty Being over the Soul of Man, and how great a measure of Happiness or Misery we are capable of receiving from the Imagination only.

We have already seen the influence that one Man has over the Fancy of another, and with what Ease he conveys into it a Variety of Imagery; how great a Power then may we suppose lodged in him, who knows all the ways of affecting the Imagination, who can infuse what Ideas he pleases, and fill those Ideas with Terror and Delight to what Degree he thinks fit? He can excite Images in the Mind, without the help of Words, and make Scenes rise up before us and seem present to the Eye, without the Assistance of Bodies or Exterior Objects. He can transport the Imagination with such beautiful and glorious Visions, as cannot possibly enter into our present Conceptions, or haunt it with such ghastly Spectres and Apparitions, as would make us hope for Annihilation, and think Existence no better than a Curse. In short, he can so exquisitely ravish or torture the Soul through this single Faculty, as might suffice to make up the whole Heaven or Hell of any finite Being.<sup>75</sup>

Die unterschwellige, unbeabsichtigte (und unbemerkte) Häresie ist ungeheuerlich: Addisons Lobpreis der Wirkungen der Imagination gerät ihm unter der Hand zu einem stummen, nur strukturell entdeckbaren Vorwurf an den Schöpfergott: Was in der Kunst gelingen mag, das *reflexive Distanzschaffen* -

But how comes it to pass, that we should take delight in being terrified or dejected by a Description, when we find so much Uneasiness in the Fear or Grief which we receive from any other Occasion?

If we consider, therefore, the Nature of this Pleasure, we shall find that it does not arise so properly from the Description of what is Terrible, as from the Reflection we make on our selves at the time of reading it.<sup>76</sup> - ,

sowie die *vernunftmäßige Vergewisserung*, daß man *sicher* ist -

When we look on such hideous Objects, we are not a little pleased to think we are in no Danger of them. We consider them at the same time, as Dreadful and Harmless; so that the more frightful Appearance they make, the greater is the Pleasure we receive from the Sense of our own Safety.<sup>77</sup> - ,

im *Leben* will es nicht gelingen. Die Menschen zappeln an den Fäden des göttlichen Marionettenspielers, und die Fäden heißen: *Imagination*. Auch hier Verstand und Vernunft als Schere einzusetzen, käme Addison nicht in den Sinn; er glaubt ja noch, ein despektierliches Thema zugunsten eines erhebenderen gewechselt zu haben. Das ist nicht nur Anerkenntnis der Tatsache, daß das Leben nicht Kunst ist und man sich von seinem

---

<sup>75</sup>*Spectator*, 579/580.

<sup>76</sup>*Spectator*, 568.

<sup>77</sup>*Spectator*, 568.



Terror und Horror nicht so ohne weiteres reflexiv distanzieren kann; es ist auch der Preis, den Addison für die religiöse Fundierung seiner Ästhetik des Nicht-Schönen zahlt. Sie ist ein faszinierendes Monument der Ästhetik-Geschichte, weil sie die Theorie einer neuen Art von Erfahrung öffnet, doch diese noch transzendent abzusichern müssen glaubt, was ihr nur widersprüchlich gelingt: Gott bedient sich der Imagination als des *wirkungsvolleren* Vermögens, doch angesichts des unermesslich Großen (wie auch des unermesslich Kleinen) und angesichts aller abbildenden Künste ist es der hinzutretende *Verstand*, der erst einen *menschlichen Genuß* ermöglicht. Edmund Burke, der nächste in der Reihe, wird die Verdiesseitigung der Theorie vorantreiben.

## Burke

Edmund Burke (1729-1797) ist der erste, der "sublime" als ästhetischen, nicht nur stilkritischen Begriff verwendet, und wie der Titel seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) schon signalisiert, ist ihm das Erhabene eine dem Schönen gleichberechtigte Kategorie der Ästhetik - gleichberechtigt, doch, wie er nicht müde wird zu betonen, prinzipiell entgegengesetzt:

For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth and polished; the great, rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and when it deviates, it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be soplid, and even massive.<sup>78</sup>

Aber das ist nur ein Katalog von phänomenalen Oppositionen (der im übrigen zeigt, daß das "Erhabene" bei Burke das Erbe des "Großen" bei Addison angetreten hat) - interessant ist die anthropologische Herleitung: Der Mensch wird, beinahe behavioristisch, als Lebewesen verstanden, dessen Verhalten von "pleasure" und "pain" bestimmt ist - zwei nichtdefinierten Grundbefindlichkeiten oder "Ideen", die wiederum zwei menschlichen Grundtrieben entsprechen: dem der Selbsterhaltung ("self-preservation") und dem der Geselligkeit ("society"). Burke ordnet nun das Schöne den "pleasures" und der "society" zu, während die Erfahrung des Erhabenen ein Phänomen ist, das mit dem Bereich des Schmerzes und der Furcht in Zusammenhang steht, als eine Empfindung, die sich dem Selbsterhaltungstrieb verdankt ("the sublime is an idea belonging to self-preservation").<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup>Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Adam Phillips, Oxford/New York: OUP, 1990, 113.

<sup>79</sup>Burke, *Enquiry*, 79.

Hier wird deutlich, daß die Erfahrungen des Schönen und die des Erhabenen nicht nur nach Qualität und Ursprung grundverschieden sind, sondern daß sie auch in ihrer Mechanik - der Ausdruck liegt bei Burke nahe - ganz unterschiedlich sind: Während nämlich das Schöne unmittelbar Vergnügen bereitet, kann das Erhabene erst im Vergehen von Schmerz und nach der Beseitigung einer (realen oder vorgestellten) Gefahr sich einstellen und eine Empfindung hervorrufen, die Burke nicht "pleasure", sondern differenzierend "delight" nennt, durchaus im Sinne von Erleichterung: "As I make use of the word *Delight* to express the sensation which accompanies the removal of pain or danger; so when I speak of positive pleasure, I shall for the most part call it simply Pleasure."<sup>80</sup>

Damit ist aber die Symmetrie seines binären Aufbaus hin: "Delight" kommt komplizierter Zustände als "pleasure", stellt sich nur über einen Umweg ein. Die Erfahrung des Erhabenen, der ausnahmslos "terror" als Erwartung von Schmerz oder Gefahr zugrundeliegt ("terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime"),<sup>81</sup> ist immer ein heterogenes *Zwei-Phasen-Phänomen*, während die Erfahrung des Schönen einphasig und homogen ist. Wenn Burke gegen Ende des ersten Teils seiner *Enquiry* nüchtern rekapituliert,

The passions which belong to self-preservation, turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime*. The passions belonging to self-preservation are the strongest of all passions.<sup>82</sup>

dann springt ins Auge, daß der Moment, in dem die Gefahr als nicht reale, bloß *vorgestellte* erkannt wird, und der Schmerz als einer, der uns nicht *direkt* betrifft, der des alles entscheidenden *Umschlags* ist: Aus der *Distanzierung* des "terror", der Einsicht in seine Gegenstandslosigkeit, entspringt "delight", die Erleichterung des Selbsterhaltungstriebes.

Wirft das aber nicht große Probleme bezüglich der Gleichheit von Natur- und Kunsterhabenem auf? Daß in der Natur eine zunächst vermeinte Gefahr sich als bloß vorgestellte entpuppt und dies dann mit Erleichterung zur Kenntnis genommen wird, ist ohne weiteres nachvollziehbar, aber wer wollte ernsthaft behaupten, daß sich solche Einsicht bei Lektüre schlagartig einstelle und nicht vielmehr schon die

<sup>80</sup>Burke, *Enquiry*, 34.

<sup>81</sup>Burke, *Enquiry*, 54.

<sup>82</sup>Burke, *Enquiry*, 47.

ganze Zeit nebenher mitliefe? Und doch kann kein Zweifel bestehen, daß Burke auch das Erhabene in der Literatur als ein *Entspannungs-Phänomen* begriff, nicht als etwas, das auf ein *immer schon vorliegendes Bewußtsein* der Distanz zum (beschriebenen) Geschehen zurückzuführen wäre.<sup>83</sup>

Burkes durchgehend physiologische Erklärung der "efficient cause[s]" des Erhabenen und des Schönen im vierten Teil der *Enquiry* belegt das: Davon ausgehend, daß der Mensch ein psycho-somatisches System ist, in dem den Gefühlen und Empfindungen physiologische Zustände oder Veränderungen entsprechen, wie andererseits solche physiologischen Zustände und Veränderungen sich im Bewußtsein als Gefühle und Empfindungen niederschlagen, hat er keine Probleme, die Empfindungen angesichts des Schönen oder Erhabenen auf Vorgänge im Nerven- und Gefäßsystem des Menschen zurückzuführen: Die Liebe als das dem Schönen zugeordnete Gefühl ist ein gefäßerweiterndes und nervenentspannendes Phänomen, bzw., wechselt man die Perspektive, Nervenentspannung und Gefäßerweiterung bringen das hervor, was man so "Liebe" nennt.<sup>84</sup>

Aber wie schon gleich zu Anfang "pleasure" als eine einphasige, homogene Empfindung charakterisiert worden war, "delight" aber als Ergebnis eines heterogenen, zweiphasigen Prozesses, so muß auch die physiologische Bestimmung des in der Erfahrung der Erhabenheit verspürten Gefühls zweiphasig ausfallen: Bei Schrecken und Furcht spannen sich die Nerven "unnatürlich" an - entspannen sie sich bei "Entwarnung", stellt sich angenehmes "delight" ein oder das Gefühl der Bewunderung, der Achtung und des Staunens ("astonishment"). Zugunsten seiner Symmetrie, die das Schöne mit Entspannung, das Erhabene aber mit Anspannung assoziiert, huscht Burke über diesen Umstand hinweg: Die Anspannung selbst kann nicht lustvoll sein, sonst wäre Schrecken angenehm; es ist vielmehr erst die *Lösung* der Spannung, die den Schrecken in "delight" transformiert. Initialer Schrecken ist wohl der Grund alles Erhabenen, aber nur ein notwendiger, kein hinreichender - hinzukommen

---

<sup>83</sup>Hier, in Burkes Bestreben, die Einheitlichkeit des durch "sublime" Bezeichneten zu wahren, mag denn auch der tiefere Grund für seine erstaunlichen Ausführungen zum Wesen der Literatur liegen: Literatur ist eigentlich keine nachahmende, mimetische Kunst, sondern eine semiotische: "Hence we may observe that poetry, taken in its most general sense, cannot with strict propriety be called an art of imitation. It is indeed an imitation so far as it describes the manners and passions of men which their words can express; where *animi motus effert interprete lingua*. There it is strictly imitation; and all merely *dramatic* poetry is of this sort. But *descriptive* poetry operates chiefly by *substitution*; by the means of sounds, which by custom have the effect of realities. Nothing is an imitation further than as it resembles another thing; and words undoubtedly have no sort of resemblance to the ideas for which they stand." (*Enquiry*, 157). Ihr Ziel ist es nicht so sehr, Bilder hervorzurufen, als vielmehr, Leidenschaften zu übertragen (vgl. *Enquiry*, 158ff.). Dann macht es allerdings Sinn, sich beim Lesen der bloßen *Vorstellung* von Gefahr innezuwerden...

<sup>84</sup>Vgl. Burke, *Enquiry*, 136.

muß der *Umschlag* in die freudige Erleichterung. Wenn Burke auch, die klassische Formulierung von Dennis aufgreifend, von "delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime" spricht,<sup>85</sup> so zeigt doch seine Analyse, daß es möglich ist, das gemischte Gefühl zu entmischen, zeitlich zu differenzieren - ja, allein seine Genese erklärt seine eigentümliche Mischnatur. Bei Burke ist das Erhabene im Grunde ein Zweitakter - Kant wird es deutlich ausformulieren. Burke selbst fiel, als er über den *Sinn* dieses dauernden Wechsels von Anspannung und Entspannung, Verengung und Erweiterung nachdachte, das Bild eines mentalen Muskeltrainings ein:

Now, as a due exercise is essential to the coarse muscular parts of the constitution, and that without this rousing they would become languid, and diseased, the very same rule holds with regard to those finer parts we have mentioned; to have them in proper order, they must be shaken and worked to a proper degree.<sup>86</sup>

Es blieb einem kontinentalen Spötter, nämlich A.W. Schlegel vorbehalten, anlässlich der von Burke umschriebenen Erleichterung durch Abführen einer Blockierung, vom Burke'schen Erhabenen als einem Laxativ, "eine[r] Art vornehmer Purganz" zu witzeln.<sup>87</sup> Aber verstanden hatte man sehr wohl: Burke holt das Erhabene in den Menschen hinein, der bei ihm ein dezidiert *körperliches Wesen* ist. Deshalb könnte es irreführend sein, in Bezug auf einige Passagen im zweiten Teil der *Enquiry* - die Burke nachträglich einfügte und in denen er seinen Satz, alles Erhabene sei mit der Idee des Schrecklichen verbunden, ausdrücklich auch für den christlichen Gott gelten ließ - zu sagen: "Burkes Gott [...] ist der Gott Hiobs."<sup>88</sup> Gott hat in Burkes Ästhetik, anders als bei seinen Vorgängern, keinen systematischen Ort mehr. Er ist hier nur ein Beispiel menschlicher Vorstellungen. Burke hat erstmals, wie man sich überzeugen kann, *eine rein säkulare Sprache* für die Erfahrung des Erhabenen gefunden:

As common labour, which is a mode of pain, is the exercise of the grosser, a mode of terror is the exercise of the finer parts of the system; and if a certain mode of pain be of such a nature as to act upon the eye or the ear, as they are the most delicate organs, the affection approaches more nearly to that which has a mental cause. In all these cases, if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it

<sup>85</sup>Burke, *Enquiry*, 67.

<sup>86</sup>Burke, *Enquiry*, 123.

<sup>87</sup>Vgl. Zelle, 'Angenehmes Grauen', 194.

<sup>88</sup>Zelle, 'Angenehmes Grauen', 190.

belongs to self-preservation is one of the strongest of all the passions. Its object is the sublime.<sup>89</sup>

Und seine Bestimmung des Erhabenen leistet ein übriges: Weil die Orte und Objekte des Erhabenen ja jene sind, die einstmals die Orte und Objekte reinster Furcht waren - "Gebirge, Wald und Meer, Gewitter, Sturm und Nacht"<sup>90</sup> - und Burke für diese Um-Setzung im kleinen eine Erklärung bieten kann, wird auch das Erhabene im großen Maßstab, als gesellschaftliches, kulturhistorisches Phänomen deutbar: *als signifikantes Nebenprodukt der Aufklärung*: Es ist das, was *nach überwundenem Schrecken* übrigbleibt, eben: "a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror".

## Kant

Man muß kein teleologisches Verständnis der Geistesgeschichte haben, um wie Samuel H. Monk in seiner noch immer grundlegenden Studie über das Erhabene in englischen Ästhetiken des 18. Jahrhunderts zu meinen, alles Vorhergehende laufe auf Immanuel Kants Bestimmung des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* zu, dort liege, sowohl was die Tiefe der Durchdringung als auch was die klare Eleganz der Lösung angehe, der Kulminationspunkt einer hundertjährigen philosophischen Beschäftigung mit dem Großen und Erhabenen, die *Kritik der Urteilskraft* sei Synthese und zugleich krönender Abschluß.<sup>91</sup>

Monks Ansatz ist heute unpopulär, ja in Verruf geraten, weil man ihm - wohl zu Unrecht - unterstellt, er habe diese zielgerichtete Entwicklung ("[...] it may be said that eighteenth-century aesthetic has as its unconscious goal the *Critique of Judgment*, the book in which it was to be refined and re-interpreted")<sup>92</sup> als reale Teleologie begriffen, und nicht viel eher als *Weise der Präsentation* seines Stoffes. Aber nicht nur Monks Ansatz, auch das, was er über die enorme Bedeutung der Kant'schen Ästhetik sagt, gilt zumindest in der englischsprachigen Forschung, heute als überholt oder kaum erwähnenswert - sehr zum Schaden dieser Forschung. Dabei macht es kaum einen Unterschied, ob gleich zu Anfang einer einschlägigen amerikanischen Arbeit über Aspekte des Erhabenen in englischer Dichtung und Malerei zwischen 1770 und 1850 in entwaffnender Offenheit erklärt wird, "I am going to neglect almost totally the philosophical and psychological contributions of the

<sup>89</sup>Burke, *Enquiry*, 123.

<sup>90</sup>Begemann, *Furcht und Angst*, 97.

<sup>91</sup>Vgl. Monk, *Sublime*, 4-6.

<sup>92</sup>Monk, *Sublime*, 6.

Germans",<sup>93</sup> oder ob in einer anderen, englischen Studie Kant zwar erwähnt wird, jedoch auf eine solche Weise, daß man begründete Zweifel haben kann, ob die Verfasserin Kant überhaupt kennt.<sup>94</sup> In beiden Fällen begibt man sich einer ungemein fruchtbaren Möglichkeit, Philosophie-, Literatur- und Mentalitätsgeschichte zu korrelieren, denn man braucht gar nicht konkrete Beeinflussungen nachzuweisen, um zu erkennen, daß etwa Kants Epistemologie - oder eben seine Bestimmung des Erhabenen - und die Dichtung der englischen Romantik Manifestationsformen ein- und desselben Paradigmenwechsels sind<sup>95</sup> und folglich die eine, philosophische, Ausprägung des "changed point of view" hervorragend zur Ausleuchtung des anderen, poetischen, geeignet ist, wie auch *vice versa*. Kant wäre für die Erforschung der englischen Romantik neu zu entdecken.

Das gilt, scheint mir, insbesondere für die Konzeption des Erhabenen, wie ich in diesem Essay anhand eines Einzelbeispiels - wenn auch eines Beispiels von über den Einzelfall hinausgehender Bedeutung - zeigen möchte: Shelleys poetische Gestaltung einer Erfahrung des Erhabenen in *Mont Blanc* ist, so war die These, auf erstaunliche Weise kongruent mit Kants entsprechenden Ausführungen in der *Kritik der Urteilskraft*, und da *Mont Blanc* als umstrittenes Schlüsselgedicht, nicht nur der "mittleren Phase" Shelleys, sondern seiner philosophisch-poetischen Entwicklung überhaupt gilt, dürfte eine neue Lektüre des Gedichtes unter diesem Aspekt zumindest neue, interessante Fragen aufwerfen, wenn nicht gar neue, interessante Antworten ermöglichen.

Ist dies das Ziel, so mag es entschuldbar sein, daß hier jetzt nichts über die Stellung der *Kritik der Urteilskraft* in Kants

<sup>93</sup>James B. Twitchell, *Romantic Horizons: Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770-1850*, Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1983, X. Den Vorreiter machte zweifellos Theodore Wood, *The Word 'Sublime' and its Context: 1650-1760*, The Hague/Paris: Mouton, 1972, der, mit Kant offenbar nur über einen Aufsatz von Iris Murdoch vertraut, folgendes von sich gibt: "This theorizing by Kant is all very well when taken as a part of a systematic whole, but I do not think it even necessary to point out that it tells us very little that we really want to know about esthetics." (43).

<sup>94</sup>Vgl. Leighton, *Shelley and the Sublime*, 17, 18. Leightons zusätzliches Problem ist, daß sie schon Monks These von der zunehmenden Versubjektivierung des Erhabenen im 18. Jahrhundert als zunehmendes Interesse an der Figur des *Autors* (vgl. 12, 13, 16, 25), statt generell an der des erlebenden Ich mißverstehen und sich folglich in Widersprüche verwickeln muß, wenn zugleich für das 18. Jahrhundert ein gewachsenes Interesse am *Naturerhabenen* konstatiert wird, unter *Abschwächung* der (rhetorischen) Pseudo-Longinus-Achse Stil/Autor.

<sup>95</sup>Vgl. Monk, *Sublime*, 5: "This is not to say that Kant created the romantic age, but that his philosophy and the art of the romantics are symptoms of a changed point of view, far too involved to be discussed here. Argument by analogy is confessedly weak, but the nature of this change can be indicated by saying that it is possible to maintain that there is a general similarity between the point of view of the *Critique of Judgment* and the *Prelude*; and that the *Prelude* differs from the *Essay on Man* in a manner vaguely analogous to the way in which the *Critique of Pure Reason* differs from *An Essay on Human Understanding*."

Gesamtsystem, wie Kant sie selbst in seiner ausführlichen "Einleitung" dargelegt hat,<sup>96</sup> sowie die dort skizzierte Mittelstellung und Vermittlerrolle der Urteilskraft zwischen Verstand und Vernunft gesagt wird, sondern allein der Argumentationsgang der Paragraphen 23 bis 29 der *Kritik der Urteilskraft* resümiert wird.

Kant beginnt § 23 damit, daß er Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Schönen und Erhabenen herausstellt: Sowohl das Schöne als auch das Erhabene gefallen für sich selbst und setzen ein Reflexionsurteil voraus. Beider Wohlgefallen bezieht sich auf unbestimmte Begriffe, wobei das Vermögen der Darstellung oder die Einbildungskraft "mit dem Vermögen der Begriffe des Verstandes oder der Vernunft, als Beförderung der letztern, in Einstimmung betrachtet wird."<sup>97</sup> Die Urteile sind in beiden Fällen einzelne, doch mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Obwohl hier schon *in nuce* seine Theorie des Erhabenen enthalten ist, treten die Konturen doch erst deutlicher hervor, wenn er auf die Unterschiede zwischen Schönerm und Erhabenem zu sprechen kommt: Das Erhabene kann, im Unterschied zum Schönen, auch an einem formlosen Gegenstand entdeckt werden, "sofern *Unbegrenztheit* an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzuge-dacht wird" (*KdU* 134), eben so, daß das Erhabene als Darstellung eines unbestimmten Vernunftbegriffs aufgefaßt werden kann. Während das Wohlgefallen am Schönen, das mit der Vorstellung der Qualität verbunden ist, eine direkte, positive Lust ist, ist das Wohlgefallen am Erhabenen eine indirekte, negative, "nämlich so daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint" (*KdU* 134). Das deckt sich mit Burkes Bestimmung von "pleasure" und "delight", hier ist nur durch die Formulierung "Hemmung"

<sup>96</sup>Vgl. R. Homann, "Erhaben, das Erhabene, II, 2", *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Joachim Ritter, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., 1972, Bd.2, Sp. 627-631, hier 629: "Der philosophische Ort dieser Theorie des Erhabenen ist die Ästhetik, in der die Vermittlung bzw. die 'Verknüpfung der Gebiete des Naturbegriffs mit dem Freiheitsbegriffe' dadurch gelingt, daß das Übersinnliche, das sich nach Kant unter den geistig-wissenschaftlichen Bedingungen seiner Zeit der theoretischen, sowohl metaphysischen als auch naturwissenschaftlichen Erkenntnis entzieht, in der Idee des Erhabenen in bewußt eingesetzter Unbestimmtheit präsent gehalten werden kann. Von hierher wird deutlich, daß das Erhabene für Kant lediglich einen 'Anhang zur ästhetischen Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur' bildet. Da die theoretische Vernunft nach den Ergebnissen von Kants Vernunftkritik für Metaphysik insuffizient geworden ist, sollen im Erhabenen mit Hilfe des 'Gemüts' letztlich die Gegenstände der traditionellen Metaphysik präsent gehalten werden. So steht die *Kritik der Urteilskraft* denn auch dem 'theoretischen Teile' der Philosophie näher als dem praktischen Teil."

<sup>97</sup>Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), ed. Gerhard Lehmann, Stuttgart: Reclam, 1963, 1981, 133. Alle nach dem Kürzel *KdU* stehenden Seitenangaben beziehen sich auf diese leicht zugängliche Ausgabe, deren Text auf der Akademieausgabe basiert (also B 1793), aber auch wichtigere Abweichungen von A 1790 und C 1799 verzeichnet.

und "Ergießung" der "Zwei-Takt"-Charakter dieses Gefühls noch deutlicher benannt.

In den folgenden zwei Passagen steuert Kant direkt auf die wichtigste, revolutionärste Neuerung der Theorie des Erhabenen zu: Sie wird dadurch vorbereitet, daß die *Naturschönheit* zwar eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form bei sich führt, "wodurch der Gegenstand für unsere Urteilkraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint" (*KdU* 135), daß sich das aber für das *Naturerhabene*<sup>98</sup> so nicht behaupten läßt: Es ist, und das läßt stutzen, der Form nach "zweckwidrig für unsere Urteilkraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft" (*KdU* 135) - und scheint doch nur umso erhabener. Wie kann das sein? Kants geniale Antwort: Wir drücken uns in der Tat falsch aus, wenn wir irgendeinen Gegenstand der Natur erhaben nennen, das Erhabene residiert nicht im Objekt, sondern in Vernunftideen, die, obgleich selbst nicht angemessen darstellbar, gerade durch die Wahrnehmung dieser Unangemessenheit "rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden" (*KdU* 136).

Wenngleich er an dieser Stelle eine Ausführung unterläßt, zeigt doch sein Beispiel, welch kopernikanische Wende in der Theorie des Erhabenen hier eingeleitet wird - er bestreitet einem Gemeinplatz des Diskurses über das Erhabene die Sublimität:

So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird (*KdU* 136).

Das Erhabene liegt im Innewerden einer Vernunftidee, das sog. "Naturerhabene" regt nur dazu an, "eine von der Natur ganz unabhängige Zweckmäßigkeit in uns selbst fühlbar zu machen": "Zum Schönen in der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt; [...]" (*KdU* 137).

Dieser großartige Gedanke wird verständlicher, nachdem Kant in dem kurzen § 24 die Notwendigkeit begründet hat, das Erhabene in das *Mathematisch-Erhabene* und das *Dynamisch-Erhabene* zu differenzieren (eine Notwendigkeit, die er signifikanterweise daraus ableitet, daß das

<sup>98</sup>Kants Formulierung, "daß, wenn wir, wie billig, hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt)" (*KdU* 135), läßt keinen Zweifel, daß er keineswegs das Erhabene auf den Bereich der Natur einschränkt, wie etwa Dietrich Mathy oder Christine Pries (beide in *Das Erhabene*, ed. Pries, 114 bzw. 320) behaupten - das Erhabene der Kunst, das er ausdrücklich erwähnt, ist nur aus der Bestimmung des Erhabenen in der Natur restlos ableitbar.



Gefühl des Erhabenen mit einer *Bewegung* des Gemüts verbunden ist - es steckt, im Unterschied zur ruhigen Kontemplation des Schönen, wieder das Moment des *Umschlags* darin - und daraus, daß diese Bewegung, da als subjektiv zweckmäßig beurteilt, von der Einbildungskraft entweder auf das Erkenntnis- oder auf das Begehrungsvermögen bezogen wird, und dann diese "Stimmung" der Einbildungskraft dem Gegenstand "beigelegt" wird [vgl. *KdU* 138/139]). Was bislang noch abstrakt, da beide Fälle betreffend, behandelt werden mußte, wird nun konkreter, differenziert, und dadurch anschaulicher dargelegt: Erhaben nennt Kant das, was "schlechthin groß", d.h. "über alle Vergleichung groß" ist (*KdU* 139). Was aber so groß ist (nicht nur relativ groß), ist an keinem Maßstab außerhalb seiner selbst zu messen, daraus folgt wieder, "[d]aß das Erhabene also nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unsern Ideen zu suchen sei" (*KdU* 142/143). In welchen Ideen genau? Kant kommt immer wieder, in den verschiedensten Formulierungen und Zusammenhängen auf die Grundidee zurück, enthält sich aber noch einer bündigen Antwort: Bei der (ästhetischen) Größenschätzung der Naturdinge zeigt unsere Einbildungskraft ein *Bestreben ins Unendliche*, kann aber der Forderung der Vernunft nach der Idee eines Ganzen, einer in *eine* Anschauung zusammengefaßten Totalität angesichts des schlechthin Großen nicht nachkommen; gerade aber diese Einsicht in die Unangemessenheit der Einbildungskraft verweist auf ein Vermögen des Menschen, das "übersinnlich" ist: "*Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft*" (*KdU* 144, vgl. a. 150). Immer wieder (z.B. *KdU* 143, 146, 148) umkreist Kant diesen Punkt: Was ist es letztlich, das das Gefühl der Unangemessenheit der Einbildungskraft gegenüber Naturerscheinungen, "deren Anschauung die Idee der Unendlichkeit bei sich führt" (*KdU* 151), umschlagen läßt in ein "rührendes Wohlgefallen" (*KdU* 146)? Es ist genau dies: Daß die Einsicht in die Unangemessenheit der Einbildungskraft, die ja nicht aus der Einbildungskraft stammen kann, auf das *Vernunftvermögen* des Menschen als das höhere, erhabene Vermögen hinweist, er also in der Erfahrung des Erhabenen sich selbst erfährt, genauer: *sich seiner Bestimmung als eines Vernunftwesens innewird*, dessen *proprium* außerhalb des Sinnlichen liegt. Die wahre Erhabenheit liegt im Gemüt des Urteilenden, nicht in den Objekten, die diese Stimmung veranlassen:

Wer wollte auch ungestalte Gebirgsmassen, in wilder Unordnung übereinander getürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See, usw. erhaben nennen? Aber das Gemüt fühlt sich in seiner eigenen Beurteilung gehoben, wenn es, indem es sich in der Betrachtung derselben, ohne Rücksicht auf ihre Form, der Einbildungskraft, und einer obschon ganz ohne bestimmten Zweck damit in Verbindung gesetzten, jene bloß erweiternden Vernunft, überläßt, die ganze Macht der Einbildungskraft dennoch ihren Ideen unangemessen findet (*KdU* 152/153).

Einbildungskraft wie Natur sind gegenüber den Ideen der Vernunft "verschwindend" (*KdU* 153). und ebendies läßt uns erhaben gestimmt sein. Es folgt in § 27 die klassische Bestimmung der "Qualität des Wohlgefallens in der Beurteilung des Erhabenen":

Das Gefühl der Unangemessenheit unseres Vermögens zur Erreichung einer Idee, *die für uns Gesetz ist*, ist **Achtung**. Nun ist die Idee der Zusammenfassung einer jeden Erscheinung, die uns gegeben werden mag, in die Anschauung eines Ganzen, eine solche welche uns durch das Gesetz der Vernunft auferlegt ist, die kein anderes bestimmtes für jedermann gültiges und unveränderliches Maß erkennt, als das Absolut-Ganze. Unsere Einbildungskraft aber beweiset, selbst in ihrer größten Anstrengung, in Ansehung der von ihr verlangten Zusammenfassung eines gegebenen Gegenstandes in ein Ganzes der Anschauung (mithin zur Darstellung der Idee der Vernunft) ihre Schranken und Unangemessenheit, doch aber zugleich ihre Bestimmung zur Bewirkung der Angemessenheit mit derselben als einem Gesetze. *Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption* (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserm Objekt) *beweisen* [diese Hervorhebung CB], welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht (*KdU* 154).

Das Mischgefühl des Erhabenen erklärt sich aus der zweckmäßigen und lustvollen Einsicht, daß die zunächst mit Unlust verbundene "Wahrnehmung der Unangemessenheit alles sinnlichen Maßstabs zur Größenschätzung der Vernunft [zugleich] eine Übereinstimmung mit Gesetzen derselben" ist, indem sie nämlich "das Gefühl unserer übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, nach welcher es zweckmäßig, mithin Lust ist, jeden Maßstab der Sinnlichkeit den Ideen der Vernunft unangemessen zu finden" (*KdU* 155): "[...] der Gegenstand wird als erhaben mit einer Lust aufgenommen, die nur mittelst einer Unlust möglich ist" (*KdU* 158).

Nach dieser Klärung benötigt Kant zur Darstellung des "Dynamisch-Erhabenen" weniger Raum: Dynamisch-erhaben zeigt sich uns die Natur als Macht, die keine Gewalt über uns hat, doch furchterregend wirkt. Echter Schrecken und echte Furcht sind unangenehm, aber das Aufhören der Beschwerde wird als "Frohsein" (Burkes "delight") verspürt. Der Anblick der klassischen Erscheinungen des Dynamisch-Erhabenen -

[k]ühne überhängende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. (*KdU* 160) -

"wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden: [...]" (*KdU* 160). Wie kommt dieser Umschlag zustande, ist es allein wegen der Distanz zum Geschehen, durch die beru-

higende Vergewisserung, daß man ja nicht wirklich bedroht ist? Kants Antwort fällt anspruchsvoller als die seiner Vorgänger aus: So wie der Mensch sich angesichts des Mathematisch-Erhabenen seiner Überlegenheit über die Natur als vernunftbestimmtes Wesen bewußt wird,

so gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer [der Natur] Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere physische Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte [Hervorhebung CB] (KdU 161).

Die Natur provoziert unsere Kraft, "das, wofür wir besorgt sind (Güter, Gesundheit und Leben)", verglichen mit unserer Bestimmung "als klein" und deshalb ihre Macht über uns quasi als "beside the point" zu erachten (KdU 161/162).

Kant hat den naheliegenden Einwand, solche Selbst-Erhebung käme ja überhaupt nur bei *vorgestellter* Gefahr zustande, würde sich bei realer kaum einstellen, und sei somit eine bloße Selbsttäuschung über die reale Ohnmacht, präventiv aufgegriffen und klargestellt, daß diese "self-transcendence from the sensuous level of our being to the universal"<sup>99</sup> selbstverständlich nur über die in solchen Situationen entdeckte "Bestimmung unseres Vermögens" erfolgt, die uns als Anlage, deren "Entwicklung und Übung [...] uns überlassen und obliegend bleibt" (KdU 162), gegeben ist: "Und hierin ist Wahrheit; so sehr sich auch der Mensch, wenn er seine Reflexion bis dahin erstreckt, seiner gegenwärtigen wirklichen Ohnmacht bewußt sein mag" (KdU 162).<sup>100</sup>

Kant weist dann noch *en passant* den Einwand zurück, eine solche Bestimmung des Erhabenen - "Erhabenheitsgefühl als Selbstgefühl"<sup>101</sup> - verstoße blasphemisch gegen die Vorstellung, in Naturgewalten und Naturkatastrophen zeige sich Gottes Zorn, aber auch seine Erhabenheit - wie könne sich der Mensch der Wirkung oder gar den Absichten einer solchen Macht überlegen denken? Nein, argumentiert Kant, in der furchterfüllten Unterwerfung, die die meisten Religionen üben, liegt auch in der Tat noch keine Erhabenheit:

Nur alsdann, wenn [der Mensch] sich seiner aufrichtigen gottgefälligen Gesinnung bewußt ist, dienen jene Wirkungen der Macht, in ihm die Idee der Erhabenheit dieses Wesens zu erwecken, sofern er eine dessen Willen gemäße Erhabenheit der Gesinnung

<sup>99</sup>Paul Crowther, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford usw.: OUP, 1989, Clarendon, 1991, 15.

<sup>100</sup>Vgl. dazu Begemann, *Furcht und Angst*, 154; Steven Knapp, *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge*, Cambridge, Mass./London: Harvard UP 1985, 76/77.

<sup>101</sup>Begemann, *Furcht und Angst*, 148.

bei sich selbst erkennt, und dadurch über die Furcht vor solchen Wirkungen der Natur, die er nicht als Ausbrüche seines Zorns ansieht, erhoben wird (*KdU* 164/165).

So kann er auch hier zum Schluß, analog zur Erklärung des Mathematisch-Erhabenen, für das Dynamisch-Erhabene zusammenfassen: "Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können" (*KdU* 165).

Fehlt nur noch die letzte, zunächst überraschende, dann doch nur konsequent scheinende Wendung: Wenn das Erhabene nicht in den Dingen, sondern im Gemüt ist und wir feststellen müssen, daß unsere Urteile über das Erhabene nicht im selben Maße zustimmungsfähig sind wie die über das Schöne, so deutet das auf eine auch begründbare Entwicklungsmöglichkeit und -notwendigkeit der Empfänglichkeit für die Ideen des Erhabenen hin - es kann sich nur einstellen, wo schon Ideen vorliegen, deren Darstellung in der Natur als unangemessen eingesehen wird:

In der Tat wird ohne Entwicklung sittlicher Ideen das, was wir, durch Kultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen. [...] darum aber, weil das Urteil über das Erhabene der Natur Kultur bedarf (mehr als das über das Schöne), ist es doch dadurch nicht eben von der Kultur zuerst erzeugt, und etwa bloß konventionsmäßig in der Gesellschaft eingeführt; sondern es hat seine Grundlage in der menschlichen Natur, und zwar demjenigen, was man mit dem gesunden Verstande zugleich jedermann ansinnen und von ihm fordern kann, nämlich in der Anlage zum Gefühl für (praktische) Ideen, d.i. zu dem moralischen (*KdU* 167).

Zustimmung zu einem Urteil über das Erhabene erfordert als Voraussetzung einen gewissen Entwicklungsstand des moralischen Gefühls im Menschen. Das Erhabene markiert einen Stand sittlicher Kultur.

## Shelley

Wir sind jetzt in der Lage, die auffallende Kongruenz der Darstellung des Erhabenen in Shelleys *Mont Blanc* mit der Bestimmung des Erhabenen in Kants *Kritik der Urteilskraft* genauer zu benennen. Sie besteht im wesentlichen in der Übereinstimmung von drei charakteristischen Zügen: Zum ersten hat es Shelley verstanden, Kants Konzepte des *Mathematisch-Erhabenen* und des *Dynamisch-Erhabenen* in einer ehrfurcht-erregenden Szenerie ("awful scene", 15) vereint zu veranschaulichen. Das Massiv des Mont Blanc ist wegen seiner (für die *ästhetische* Schätzung) unermesslichen Größe ein Objekt, an dem sich die Wirkung des *Mathematisch-Erhabenen* vorzüglich zeigen läßt. Der Augenblick, in dem das Massiv in seiner ganzen Größe erscheint, der Gipfel sichtbar wird, ist zugleich jener, in dem das sinnliche Vorstellungsvermögen sich erschlagen fühlt - es *versagt* angesichts dieses Anblicks:

For the very spirit fails,  
 Driven like a homeless cloud from steep to steep  
 That vanishes among the viewless gales!  
 Far, far above, piercing the infinite sky,  
 Mont Blanc appears, - still, snowy, and serene -  
 [...].

(57-61)

Meisterhaft wird die Unendlichkeit des Himmels - dieser andere Topos des Mathematisch-Erhabenen - so eingeführt, daß sie nicht die Größe des Gebirges als bloß relative erscheinen läßt - durch "piercing" wird Mont Blanc quasi an die Unendlichkeit des Himmels angeschlossen, eine Unermeßlichkeit durchbohrt die andere, der Effekt ist nicht Minderung, sondern Steigerung des Eindrucks! Durch das nachgestellte "still, snowy, and serene" wird genau wie durch "far, far above" die der unermeßlichen Größe des Massivs geschuldete *Entrücktheit* des Gipfels nur unterstrichen - eine Größe und Entrücktheit, angesichts derer das Vorstellungsvermögen, im Versuch zu erfassen, sich wie eine Wolke getrieben fühlt - und dann aufgehend vergeht.

Es ist wohl der nach Wasserman in Mode gekommenen Vorgehensweise, den Text penibel in kleinste und aller kleinste Interpretationseinheiten zu segmentieren (und darüber dann mitunter den größeren Zusammenhang aus den Augen zu verlieren) zuzuschreiben, daß dieser kritischen Passage von *Mont Blanc*, im Vergleich zu der unmittelbar vorhergehenden, etwas weniger interpretatorische Aufmerksamkeit zuteil geworden ist (vielleicht auch, weil sie so klar ist...). Die Zeilen 49 bis 57 -

Some say that gleams of a remoter world  
 Visit the soul in sleep, - that death is slumber,  
 And that its shapes the busy thoughts outnumber  
 Of those who wake and live. - I look on high;  
 Has some unknown omnipotence unfurled  
 The veil of life and death? or do I lie  
 In dream, and does the mightier world of sleep  
 Spread far around and inaccessibly  
 Its circles? -

haben Anlaß geboten zu spekulieren, welche platonischen oder neoplatonischen Theorien über Tod, Schlaf und Leben, über Wahrnehmung und Erkenntnis hier denn wohl illustriert werden sollten - darüber wurde ihre *Funktion* leicht übersehen: Ihre Funktion ist, wie durch das "for" in Zeile 57 ja wohl hinreichend markiert, aber auch durch "I look on high" in Zeile 52 unterstrichen wird, auf "the very spirit fails" vorzubereiten. Die Bedeutung der so kenntnisreich wie spitzfindig hin und her ausgelegten "gleams of a remoter world"-Passage ist also *nicht* - das scheint mir unzweifelhaft - , eine weitere erkenntnisphilosophische Hypothese

ins Spiel zu bringen (*das Feld* ist in I und II ausgiebig bearbeitet worden), sondern als Vorbereitung auf 57ff. zu konstatieren, daß es sinnliche Erfahrungen von solcher Eindruckskraft gibt, daß man sich unwillkürlich fragt, ob man wacht oder träumt, noch lebt oder sich schon im Jenseits befindet. Und im Unterschied etwa zu Keats' *Ode to a Nightingale* ("Was it a vision, or a waking dream? / [...] Do I wake or sleep?") ist hier der "Wache ich oder träume ich?"-Topos eben durch die unermeßliche Größe des Mont Blanc motiviert. Diese Fragen umschreiben die Verwirrung der Einbildungskraft durch sie überwältigende sinnliche Eindrücke, sie sind (nur *textlich* vorweggenommene) Auswirkungen der Erfahrung des Mathematisch-Erhabenen, des "über alle Vergleichung" Großen.

Mont Blanc bleibt bis zum Ende des Gedichtes unter dem Aspekt seiner unvorstellbaren Größe ein Objekt des Mathematisch-Erhabenen, erhaben-entrückt durch unermeßliche Höhe ("Mont Blanc yet gleams on high", 127) - wobei Shelley es sich nicht entgehen läßt, der räumlichen "infinitude" die Idee der zeitlichen beizugeben, z.B. "all seems eternal now" (75) oder "the everlasting universe of things" (1). Die Unendlichkeit, sei es räumlich, sei es zeitlich, markiert die Grenzen menschlichen Vorstellungsvermögens.

Die Darstellung des *Dynamisch-Erhabenen*, als einer *Macht*, gegen die jeder Widerstand aussichtslos wäre, *am selben Objekt* gelingt Shelley mit einem Trick: Zwar kennt der Diskurs über das Erhabene die Veranschaulichung beider Konzepte am selben Objekt zu *verschiedenen Zeiten* - der unbewegte Ozean ist ein Inbegriff des Mathematisch-Erhabenen, der stürmisch-bewegte einer des Dynamisch-Erhabenen - , doch dieser Weg stand Shelley in *Mont Blanc* nicht offen. Stattdessen fährt er gleichsam die Optik herunter - löst räumlich, was zeitlich nicht möglich ist - , schwenkt herab vom Gipfel zum Fuß des Massivs, wo dann nicht mehr die Unermeßlichkeit, sondern seine verheerende Gewalt im Vordergrund steht. In den oben ausführlich zitierten Passagen 62ff. und 100ff. begegnen wir dem Dynamisch-Erhabenen in Reinkultur - die Macht des Berges, verkörpert in Steinschlag und Lawinen, vor allem aber in der alles zermalmenden Kraft der Gletscher, ist vernichtend und darum furchtbar, das Leben muß weichen, der Mensch fliehen, wo solche Macht sich Bahn bricht ("The race / Of man, flies far in dread; his work and dwelling / Vanish, like smoke before the tempest's stream, / And their place is not known." 117-120).

So ist also das Mathematisch-Erhabene über eine Variation des *Abstands* ins Dynamisch-Erhabene konvertiert worden - das "über alle Vergleichung" Große wird, in unsere Nähe reichend, als Bedrohung unserer physischen Existenz empfunden, nicht das Vorstellungsvermögen ist hier angesprochen, sondern der Selbsterhaltungstrieb. Und doch liegt gerade in dieser Kontinuität des Mathematisch-Erhabenen und Dyna-

misch-Erhabenen ein besonders bedrohlicher Aspekt, *steigert* doch die Entrücktheit noch den Eindruck der grausamen Indifferenz dieser Macht - diese Gewalt hat ihren Ursprung in unvorstellbarer Höhe, ihre Quelle liegt in heiter-entrückter Unzugänglichkeit: Der Hohn dieser Einsicht potenziert den Schrecken.

Im übrigen illustriert *Mont Blanc* vortrefflich, daß man, wie Kant zu Anfang seiner Bestimmung des Dynamisch-Erhabenen sagt, sehr wohl "einen Gegenstand als *furchtbar* betrachten [kann], ohne sich *vor* ihm zu fürchten, wenn wir ihn nämlich so beurteilen, daß wir uns bloß den Fall *denken*, da wir ihm etwa Widerstand tun wollten, und daß allsdann aller Widerstand bei weitem vergeblich sein würde" (*KdU* 159/160). Christian Begemann hat dieses *indirekte*, nicht aktuelle Bedrohtsein durch das Dynamisch-Erhabene besonders herausgestrichen -

Noch indirekter ist die Beziehung auf die Gefahr dort, wo sich der Betrachter nicht dem angeschauten konkreten Naturereignis ausgesetzt denkt, sondern wo dieses ihm zum Bild der unermesslichen Naturgewalt überhaupt wird. Das durch eine derartige Symbolisierung vermittelte Unterlegenheitsgefühl kann zwar allen dynamisch-erhabenen Objekten gegenüber auftreten, zeigt sich aber besonders deutlich bei solchen, die normalerweise keine oder nur eine geringe Einflußmöglichkeit auf den Menschen haben; hier sieht sich der Betrachter einem Gegenstand konfrontiert, der ihn als solcher gar nicht tangieren kann, in dem er aber gleichwohl das Wirken einer ungeheuren Kraft erkennt, der er grundsätzlich immer unterlegen ist.<sup>102</sup> -

und in diesem Zusammenhang auch auf die Bedeutung von *Gletschern* für den Diskurs des Erhabenen hingewiesen, kurioserweise mit Bezug auf *Mont Blanc*:

Ebenso vermittelt [wie bei Wasserfällen] ist das von Hochgebirgsgletschern ausgehende Moment von Gefährdung und Schrecken: In einer verbreiteten Metapher, die sich u.a. in der Benennung des "Mer de glace" am Montblanc [*sic*] dauerhafte Gültigkeit verschafft hat, wird der Gletscher mit einem vom Frost erstarrten sturmgepeitschten Meer verglichen, in dessen statischer Majestät man nur eine schlafende Dynamik ahnt, eine Kraft, die in aktivem Zustand verheerend wäre. Zeugnis von ihr legen die aus dem Berg gebrochenen und am Gletscherrand aufgetürmten gigantischen Felstrümmer ab, die 'kleinen, und selbst mäßigen Häusern an Höhe und Größe gleich' sind.<sup>103</sup>

2. Der springende Punkt ist eben, daß das Dynamisch-Erhabene für den Menschen Anlaß geben kann, sich seiner Bestimmung jenseits seiner körperlichen Einzelexistenz bewußt zu werden. Und damit wären wir bei der zweiten zentralen Übereinstimmung zwischen Shelley wie Kant, daß nämlich beide, in einer von anderen nicht erreichten Klarheit, das Erhabene als Umschlagsphänomen beschreiben, in dem das Gefühl der umfassenden Ohnmacht dem erhabener Überlegenheit weicht. Shelley treibt,

<sup>102</sup>Begemann, *Furcht und Angst* 120.

<sup>103</sup>Begemann, *Furcht und Angst* 121, das Zitat im Zitat stammt von Christoph Meiners.

es wurde weiter oben bereits erwähnt, die Allmacht der in Mont Blanc verkörperten Kraft, die den ganzen Kosmos, vom Kleinsten bis zum Größten durchwaltet, auf die Spitze -

The secret strength of things  
Which governs thought, and to the infinite dome  
Of heaven is as a law, inhabits thee! (139-141) - ,

nur um sie dann dialektisch umkippen zu lassen in die Einsicht, daß die wahre Erhabenheit im menschlichen Gemüt liegt:

And what were thou, and earth, and stars, and sea,  
[noch einmal der ganze *Objekt*-Katalog des Erhabenen!]  
If to the human mind's imaginings  
Silence and solitude were vacancy? (142-144) - ,

womit dann auch der dritte, wohl mit Abstand wichtigste Punkt der Übereinstimmung genannt wäre: Für Shelley und Kant liegt Erhabenheit nicht in Objekten, sondern im *Gemüt des Menschen*, als *Achtung seiner eigenen Bestimmung*.

Diese beiden letztgenannten Punkte sind so unauflösbar miteinander verbunden - in der Tat könnte man ja den ersten als die *Form*, den zweiten aber als den *Inhalt* der Erhabenheitserfahrung bezeichnen - , daß es naheliegt, die Darstellung beider im letzten Teil von *Mont Blanc* gemeinsam zu behandeln. Teil V beginnt merkwürdig zurückhaltend - die entrückte, "mathematische" Erhabenheit von Mont Blanc ist unbestritten, aber für seine Macht - nun signifikanterweise nur noch "power", nicht "Power"! - wird nur *manches*, nicht *alles* reklamiert:

the power is there,  
The still and solemn power of many sights,  
And many sounds, and much of life and death. (127-129)

Mont Blanc steht, daran erinnert uns der Text, nur *emblematisch* für die "Power" und seine konkrete Macht und Kraft sind selbstverständlich nicht für *alle* Sinneswahrnehmung, *alles* Leben und *alle* Vernichtung verantwortlich. In den folgenden Zeilen 130 bis 139 -

In the calm darkness of the moonless nights,  
In the lone glare of day, the snows descend  
Upon that Mountain; none beholds them there,  
Nor when the flakes burn in the sinking sun,  
Or the star-beams dart through them: - Winds contend  
Silently there, and heap the snow with breath  
Rapid and strong, but silently! Its home  
The voiceless lightning in these solitudes  
Keeps innocently, and like vapour broods  
Over the snow. -



geht es nur um *ein Bild* - wie dort oben auf dem Gipfel des Berges (nun wieder durch Großschreibung verallgemeinert!), ob Tag, ob Nacht, der Schnee fällt, die Winde wüten, Blitze sich entladen - und *eine Idee*: daß all dies sinnlich nicht zugänglich ist. "None beholds them there" ist kein billiger Schlenker gegen Berkeley - wie das "silently" in Zeile 135, das "silently" in Zeile 136 und das "voiceless" in 137 soll es nur über allen Zweifel klarstellen, daß dies ein durch unermessliche Größe der sinnlichen Wahrnehmung entrückter Bereich ist (schon vorher in Zeile 59 mit transferiertem Epitheton "viewless gales"), ein Bereich, in dem das Kraftprinzip des Universums nicht nur, *for all we know*, uneingeschränkt wirkt, der es sogar, wegen seiner indifferenten, doch machtvollen Beziehung zu allem ihn Umgebenden, auf hervorragende Weise symbolisieren kann. Doch wie bei Kant ist es gerade die akzentuierte Unzugänglichkeit für das sinnliche Vermögen des Menschen, die auf sein übersinnliches verweist: Gegenüber der Bestimmung des Menschen ist auch diese unermesslich große Natur verschwindend. Was wäre sie schon, wenn ihre Stille und Einsamkeit Leere und Nichts wären? Was wäre sie schon, wenn es kein menschliches Bewußtsein gäbe? Sinnlich nicht wahrgenommen, weil sinnlich nicht erreichbar, wirft sie doch das Echo des menschlichen Geistes zurück - und ist nur dadurch von Belang. Das Erhabenheitsgefühl ist bei Shelley wie bei Kant "Selbstgefühl" (Begemann), aber dezidiert ein prozeßhaft errungenes. *Mont Blanc* ist das poetische Protokoll einer solchen Erfahrung, mehr noch: "*Mont Blanc* does not merely record, it *enacts* a process of mind which originates in the poet's response to the natural scene and culminates in his attempt to discover meaning in it, or impose it on, a seemingly ahuman cosmos."<sup>104</sup>

Sicher war die Erfahrung des Erhabenen lange vor Kant als Grenzerfahrung, gerade Erfahrung der Grenzen der Einbildungskraft definiert worden.<sup>105</sup> Aber diese Erfahrung wurde vor Kant in der Regel *religiös* aufgehoben,<sup>106</sup> wie etwa in Klopstocks Ode "Dem Allgegenwärtigen" (1758):

Hier steh ich Erde! was ist mein Leib,  
Gegen diese selbst den Engeln unzählbare Welten,  
Was sind diese selbst den Engeln unzählbare Welten,

<sup>104</sup>Spencer Hall, "Shelley's 'Mont Blanc'", *Studies in Philology* 70 (1973), 199-221, hier 201.

<sup>105</sup>Vgl. Begemann, *Furcht und Angst*, 114ff..

<sup>106</sup>Inwieweit Kants Koppelung der Erhabenheit an *moralische* Ideen einen Restbestand solcher Aufhebung darstellt, kann hier nicht ausführlich diskutiert werden. Vgl. Allan Lazaroff, "The Kantian Sublime: Aesthetic Judgement and Religious Feeling", *Kant-Studien* 71 (1980), 202-220; William B. Hund, "Kant and A. Lazaroff on the Sublime", *Kant-Studien* 73 (1982), 351-355.

Gegen meine Seele!

Ihr, der unsterblichen, ihr, der erlösten  
Bist du [Gott] näher, als den Welten!  
Denn sie denken, sie fühlen  
Deine Gegenwart nicht.<sup>107</sup>

Monk nennt einen Beleg - einen Brief Elizabeth Carters (1717-1806) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts - , in dem die Kant'sche *volte* deutlich präfiguriert, aber noch nicht ganz vollzogen ist:

The first impression it gave me was a sense of my own littleness, and I seemed shrinking to nothingness in the midst of the stupendous objects by which I was surrounded. But I soon grew more important by the recollection that nothing which my eyes could survey, was of equal dignity with the human mind, at once the theatre and the spectator of the wonders of Omnipotence.<sup>108</sup>

In Shelleys *Mont Blanc* aber, mit seiner Insistenz auf der derivativen Abhängigkeit des menschlichen Geistes, seiner Ohnmacht einerseits, und seinem einem Widerruf gleichkommenden Schlußakkord andererseits, finden wir das paradigmatisch ausgeführt, was Michel Leiris einmal das "beängstigende[] Privileg des Menschen, Gefäß einer Welt zu sein, das ihn zugleich selber enthält,"<sup>109</sup> genannt hat.

Gerade weil Shelley hier künstlerisch wie philosophisch so auf der Höhe seiner Zeit war, ist es, dies nur nebenbei, so schmerzlich zu beobachten, daß die Struktur des Umschlags, ja selbst die Tatsache eines Umschlags am Ende von *Mont Blanc* immer noch einigen Schwierigkeiten bereitet. Es beginnt manchmal schon damit, daß der *rhetorische* Charakter der Schlußfrage gar nicht erkannt wird, so z.B. bei Stuart Curran: "The 'vacancy' that is the last word and last image of 'Mont Blanc', enabled by the ultimate irresolution of its concluding question mark, is rather neatly balanced by the mirrored nonmeaning of the final line of *The Cenci*, Beatrices 'Well, 'tis very well.'"<sup>110</sup> Nun, "vacancy" steht grammatisch im *Irrealis*, es ist deshalb *nicht* das letzte Bild von *Mont Blanc*, das ist vielmehr das Nicht-sein von "vacancy". Und aus dem gleichen Grunde, einem einfachen grammatischen, verrät das Fragezeichen auch keine "irresolution". Rhetorische Fragen - muß man wirklich daran erinnern? - sind keine eigentlichen Fragen, sondern verkleidete Behauptungen. Doch Stuart Curran steht nicht allein. Adam J. Frisch behauptet, "Shelley's poem starts with a challenging vision but ends only with a

<sup>107</sup>Zit. n. Begemann, *Furcht und Angst*, 150.

<sup>108</sup>Monk, *Sublime*, 216.

<sup>109</sup>Michel Leiris, *Bacon-Picasso-Masson*, Frankfurt/Paris: Qumran, 1986, 74.

<sup>110</sup>Stuart Curran, "Shelley's Grasp upon the Actual", *Approaches to Teaching Shelley's Poetry*, ed. Spencer Hall, New York: MLA, 1990, 28-31, hier 29/30.

question"<sup>111</sup> - ja freilich, aber eben einer *rhetorischen*. Auch Michael O'Neill spricht - in einem Buch, das ironischerweise seinen Titel der vorletzten Zeile von *Mont Blanc* verdankt - verwirrt von einer "controversial final question"<sup>112</sup> - rhetorische Fragen pflegen jedoch nicht kontrovers zu sein, höchstens umstritten *wie Äußerungen*, aber das ist hier nicht gemeint. Und wenn gar Angela Leighton schreibt,

This last question, in its fine openness [!], presents a choice which has informed the whole poem, and in which the meaning of the whole poem is staked,<sup>113</sup>

um im Irrtum beharrend fortzufahren,

If the 'Silence and solitude' of the sublime landscape that Shelley confronts in 'Mont Blanc' is a 'vacancy' to the mind, then to address Power as 'thou' is a piece of empty rhetoric,<sup>114</sup>

dann wird deutlich, daß selbst nach einer richtigen Identifikation der grammatisch eindeutig als rhetorisch markierten Frage ein Nachvollziehen des Gedichtschlusses durch eine zweite Hürde völlig blockiert gewesen wäre, fehlt doch - immerhin in einer Studie über Shelley und das Erhabene! - selbst der Ansatz eines Verständnisses der Dialektik von Bewußtsein und Natur im nach-kantischen Diskurs des Erhabenen. All dies sind Beispiele aus neuester Literatur zu Shelley - es scheint, daß es seit Paul de Mans kapriziöser Weigerung, in Yeats' *Among School-children* die Schlußfrage "How can we know the dancer from the dance?" als eindeutig rhetorische aufzufassen,<sup>115</sup> geradezu Mode, um nicht zu sagen: Ausweis philologischer Raffinesse geworden ist, so zu tun, als könne man das eine vom anderen unmöglich unterscheiden...

Im rhetorischen Charakter der Schlußfrage von *Mont Blanc*, in dieser Kant'schen Kehre, liegt aber auch die Lösung eines anderen Interpretationsproblems, eines vermeintlichen Widerspruchs im Gedicht: Einerseits wird ja Natur in *Mont Blanc* als schweigende, indifferente, unmenschliche Größe vorgestellt, andererseits soll sie jedoch sehr wohl eine Sprache sprechen, sogar eine verheißungsvolle Botschaft von der Vergänglichkeit gesellschaftlicher Tyrannei für uns bereithalten

---

<sup>111</sup>Adam J. Frisch, "Contrasting Styles: Teaching 'Mont Blanc' with Coleridge's 'Hymn before Sun-Rise'", *Teaching Shelley's Poetry*, 59-61, hier 61.

<sup>112</sup>Michael O'Neill, *The Human Mind's Imaginings: Conflict and Achievement in Shelley's Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1989, 51. Ähnlich sogar Donald H. Reiman, *Intervals of Inspiration: The Skeptical Tradition and the Psychology of Romanticism*, Greenwood, FL: Penkeville, 1988, 238: "the unanswered question at the conclusion of 'Mont Blanc'".

<sup>113</sup>Leighton, *Shelley and the Sublime*, 71.

<sup>114</sup>Leighton, *Shelley and the Sublime*, 71.

<sup>115</sup>Vgl. Paul de Man, "Semiology and Rhetoric", *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale UP, 1979, 3-19.

(76ff.). Kants Bestimmung des Erhabenen erleichtert auch hier das Verständnis: Die Natur spricht nicht, und sie spricht doch - *per Subreption*. Sie spricht von der *Bestimmung des Menschen*, und damit vom *Ende seiner Knechtung*, aber nicht, Kant unterstreicht es, *nicht* von sich aus, und daher auch nicht zu allen - und Shelley assistiert:

[a voice] not understood  
By all, but which the wise, and the great, and good  
Interpret, or make felt, or deeply feel. (81-83)

Es ist die Aufzählung derer, die sich der Natur mit ausgebildeten moralischen Ideen nähern. Solche Sprache ist darum noch nicht, wie Leighton zu meinen scheint, bloße Projektion oder "empty rhetoric". Die Bestimmung des Menschen - auch seine gesellschaftliche - wird spürbar am Anderen, Nicht-Gesellschaftlichen. Die Ausbildung einer Empfänglichkeit für Ideen des Erhabenen ist nicht Ausbildung einer "Antenne" für irgendwelche Signale der Natur, die uns als solche gar nichts zu sagen hat - es ist für Shelley wie für Kant Ausprägung der Fähigkeit, die Bestimmung des Menschen *in Opposition zur Natur* zu begreifen. Natur spricht, Natur schweigt - je nachdem, wer ihr gegenübersteht. Ihre Sprache ist, wie die ihr unterschobene "Erhabenheit", Reflex des menschlichen Bewußtseins, aber deshalb nicht weniger real. In Natur begegnet der Mensch *sich*, weil sie nicht er ist und von dieser Differenz "spricht".

Es ist an der Zeit, Einwände gegen diese Lektüre zu formulieren, literaturwissenschaftliche und philosophische. Der nächstliegende literaturwissenschaftliche Vorhalt wäre wohl, daß bislang nicht zwischen Shelley und dem lyrischen Ich des Gedichtes differenziert, dafür aber so getan worden sei, als ließe sich Shelleys philosophische Position mehr oder minder direkt aus *Mont Blanc* ablesen. Der Einwand ist völlig berechtigt - und hochwillkommen: Denn die Entstehung keines anderen Shelley-Gedichtes ist so umfassend von nicht-lyrischen Texten des Verfassers begleitet wie die *Mont Blancs*. Die tagebuchartigen Briefe, die Shelley an seinen Freund Thomas Love Peacock schrieb, bieten eine wunderbare Gelegenheit, durch Parallelektüre Genese und Eigenart des Gedichttextes herauszuarbeiten und dabei - dies im Vorgriff - sowohl die These von der "Identität" des lyrischen Ich mit Shelley (soweit ein Textaspekt mit einem Wesen aus Fleisch und Blut überhaupt "identisch" sein kann) zu untermauern, als auch der Besonderheit des literarischen Genres Rechnung zu tragen.

Am 15. Mai 1816 schreibt Shelley Peacock aus Genf: "But I suppose you did not pay the postage of this letter in the imagination that you would hear nothing but sentimental gossipp. But I fear that it will be long before I shall play the tourist deftly. I will however tell you, that

to come to Geneva, we have crossed the Jura branch of the Alps."<sup>116</sup> Die Passage ist vielsagend, zeigt sie doch, daß es zu dieser Zeit einen etablierten, konventionalisierten Diskurs des Alpen-Touristen gibt, dessen sich Shelley und Peacock vollauf bewußt sind. Es ist eine Tradition des Alpenberichts, die in England viel weiter zurückreicht als in den anderen europäischen Ländern. Richard Weiss vermerkt in seinem Buch *Das Alpenerlebnis in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, daß die touristische und literarische Dokumentation eines Alpenerlebnisses, als der Konfrontation mit Natur in ihrem unmenschlichsten Aspekt, eigentlich ein Phänomen des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts ist - außer bei den Engländern, die auch schon vor Rousseau ein Interesse für die Alpen gezeigt hätten.<sup>117</sup> Shelley bewegt sich 1816 also auf schon lange ausgetretenen Pfaden, geographisch und ideologisch, und er zeigt vorerst, entgegen eigener Bekundungen, keine Neigung, von ihnen abzuweichen. Denn sowohl die Klage über die Mühsal der Reise und die Verschlagenheit der schweizerischen Hoteliers -

The mere difficulties of horses & high hills [bills?] & postillions, & cheating lying aubergistes you can easily conceive. Fill up this part of the picture according to your own experience & it cannot fail to resemble.<sup>118</sup> - ,

wie auch seine Schilderung des Schweizer Jura -

"[a] scenery of wonderful sublimity", [p]laine forests of [...] inaccessible expanse", "[n]ever was scene more awfully desolate", "the natural silence of that uninhabited desert"<sup>119</sup> -

bieten ausnahmslos Gemeinplätze des alpinen Reiseberichts, Klischees, deren Klischeehaftigkeit Shelley nicht entgangen sein dürfte. Das setzt sich fort in jenem Brief vom 12. Juli 1816, in dem er beschreibt, wie er auf den Spuren von Rousseaus Julie wandelt, wobei sich auch prompt die (erwartete) sentimentale Gefühlsaufwallung einstellt<sup>120</sup> - wie bei allen andern auch: "Wie [Christoph] Meiners bezeugt, hielten sich hauptsächlich Engländer wochenlang an den Stätten Rousseaus auf, mit der Neuen Heloise in der Hand. Auch Goethe hat sich hier der Tränen nicht enthalten können. Das ist die Landschaft des Empfindsamen, wo seine

<sup>116</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 475.

<sup>117</sup>Vgl. Richard Weiss, *Das Alpenerlebnis in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Horgen-Zürich/Leipzig: Münster Presse, 1933, 5, 17, 28, 50.

<sup>118</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 475.

<sup>119</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 475, 476.

<sup>120</sup>"Why did the cold maxims of the world compel me at this moment to repress the tears of melancholy transport which it would have been so sweet to indulge, immeasurably, even until the darkness of night had swallowed up the objects which excited them." Shelley, *Letters*, Vol. 1, 486.

Gefühle in der Erinnerung an Rousseau reichlich Nahrung bekommen."<sup>121</sup>

Hatte schon die Expedition der beiden Engländer Pococke und Windham nach Chamonix im Jahre 1741 das Interesse englischer Touristen nach sich gezogen, so etabliert die Nähe Chamonix' zu den Rousseau-Stätten am Genfer See endgültig die neue Modetour: von Genf zum Mont Blanc. Und so wie die Gegend touristisch mit Beschlag belegt wird -

[Karl Gottlob] Küttner läßt sich - wohl nicht ganz frei von Mißgunst über diese glückliche Problemlösigkeit - über Reisegesellschaften von Engländern aus, die dort oben [in Chamonix] 'sich niederlassen, früh spazieren reiten, um 3 Uhr Rosbeef und Pudding essen und Abends Whist spielen.'<sup>122</sup> - ,

so ist auch das, was man den Daheimgebliebenen aus den Alpen, speziell vom Mont Blanc, zu melden hat, längst standardisiert und vorgegeben: Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts erstickt alpine Reiseliteratur an ihrer eigenen konventionalisierten Gleichförmigkeit, ist, wie Richard Weiss konstatiert, eigentlich am Ende.<sup>123</sup> Shelley betritt also ein in jeder Hinsicht vertrautes Terrain, weiß, was ihn erwartet und was von ihm erwartet wird ("I shall [not] play the tourist"). Gerade das Bewußtsein dieser *Rolle, dieses vorgegebenen Textes* ist es aber, was die völlig berechnete Frage nach der Authentizität autobiographischer Zeugnisse von Naturerfahrung, wie sie Christian Begemann aufgeworfen hat

Manches in Dichtung und Theorie des 18. Jahrhunderts nämlich weist auf eine Konventionalisierung der Darstellung des Naturgefühls, ja mitunter auf seine 'Literarizität' hin: [...]. Es fragt sich, ob nicht auch im autobiographischen Bereich mit einer literarischen Überformung und Stilisierung des als Erfahrungsbericht Ausgegebenen zu rechnen ist, die Zweifel an dessen Realitätsgehalt wecken könnten [...].<sup>124</sup> - ,

im Falle Shelleys unerheblich sein läßt: Dieses Bewußtsein der Rolle ist Voraussetzung dafür, daß er in *Mont Blanc* grandios aus der Rolle fallen wird. Der am 22. Juli 1816 in Chamonix begonnene Brief bietet zunächst eine Fülle von Elementen, die wenig später rekombiniert in *Mont Blanc* auftauchen werden: Da ist beispielsweise jener Fels unter einem Wasserfall in der Nähe von Maglans, "precisely resembling some colossal Egyptian statue of a female deity",<sup>125</sup> der sich dann in den Zeilen 26/27 wiederfindet; Shelleys Bemerkungen über Wölfe in dieser

<sup>121</sup>Weiss, *Alpenerlebnis*, 70/71.

<sup>122</sup>Weiss, *Alpenerlebnis*, 70.

<sup>123</sup>Vgl. Weiss, *Alpenerlebnis*, 91, 149/150.

<sup>124</sup>Begemann, *Furcht und Angst*, 103.

<sup>125</sup>Percy Bysshe Shelley, *Essays and Letters*, ed. Ernest Rhys, London: Scott, o.J., 198 (nicht in der Jones-Ausgabe).

Gegend<sup>126</sup> schlagen sich in Zeile 69 nieder usw. usf.. Wichtiger aber scheint mir, daß in Shelleys Brief das ganze Wort- und Vorstellungsfeld präsent ist, aus dem er *Mont Blanc* konstruieren wird - "majestic", "astonishment", "admiration", "savage", "immensity", "untameable inaccessible solitude", "immense", "violence", "mountains, whose immensity staggers the imagination" - , aber eben auch der Anspruch, seine Erfahrung *anders*, angemessener, "sachlicher" zu fassen als üblich: "I too have read before now the raptures of travellers. I will be warned by their example."<sup>127</sup> Der zentrale Abschnitt liest sich dann so:

Mont Blanc was before us but was covered with cloud, & its base furrowed with dreadful gaps was seen alone. Pinnacles of snow, intolerably bright, part of the chain connected with Mont Blanc shone thro the clouds at intervals on high. I never knew I never imagined what mountains were before. The immensity of these aerial summits excited, when they suddenly burst upon the sight, a sentiment of exstasic wonder, not unallied to madness - And remember this was all one scene. It all pressed home to our regard & our imagination.<sup>128</sup>

Wie in *Mont Blanc* ist der Augenblick, in dem das Massiv in seiner unermeßlichen Größe sichtbar wird (aber gar nicht einmal der Hauptgipfel!), auch jener, in dem das Vorstellungsvermögen dem größten Druck ausgesetzt ist, weil es, wie bei Kant, daran scheitert, *alles in einen Eindruck zusammenzufassen* ("Zusammenfassung in eine Anschauung", *KdU* 149): "remember this was all *one scene*". Shelleys avisierte Sachlichkeit kapituliert vor einer Grenzerfahrung, die er nur mit "a sentiment [...] not unallied to madness" umschreiben kann.

Das folgende bietet sowohl einen Vorgeschmack auf die *Bedrohung* durch das Dynamisch-Erhabene - "Though it embraced a great number of miles [Rhys: a vast extent of space] the snowy pyramids which shot into the bright blue sky seemed to overhang our path - [...]"<sup>129</sup> - , als auch den später verarbeiteten Aspekt der *Entrückung*, hier allerdings noch nach unten gekippt: "[...] the ravine, clothed with gigantic pines and black with its depth below.- so deep that the very roaring of the untameable Arve which rolled through it could not be heard above - [...]"<sup>130</sup>

Am faszinierendsten scheint mir aber, daß Shelley durch diese Erfahrung in eine epistemologische Verwirrung gestürzt wird, eine unauflösbare Vermischung von Subjekt und Objekt der Erfahrung, aus der er sich dann offensichtlich mittels der zu Anfang von *Mont Blanc* hintereinander geschalteten Analogien zu befreien versucht. Er schreibt

<sup>126</sup>Vgl. Shelley, *Essays and Letters*, 205 (ebenfalls nicht in der Jones-Ausgabe).

<sup>127</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 495.

<sup>128</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 497.

<sup>129</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 497.

<sup>130</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 497.

nämlich folgendes: "All was as much our own as if we had been the creators of such impressions in the minds of others, as now occupied our own."<sup>131</sup> Der erste Teil des Satzes lohnt ein näheres Hinschauen: "All was as much our own" - was heißt hier "as much", "so viel" oder "so wenig"? Nach der zu Anfang von *Mont Blanc* dargelegten Ansicht sind die Inhalte eines Bewußtseins kaum ihm selbst zuzurechnen, es wird durchflossen von Sinneseindrücken. Zuzurechnen sind sie vielmehr der Quelle *außerhalb*, d.h. "unsere" Eindrücke sind *nicht* "our own". *Unsere* Eindrücke sind jene, die wir im Bewußtsein *anderer* hervorrufen, eben "as if we had been the creators of such impressions in the minds of others". Durch den Zusatz "impressions [...] as now occupied our own" wird aber die einfache Idiosynkrasie "wenn unser, dann nicht unser, wenn nicht unser, dann unser" in die offene, unauflösbare Paradoxie getrieben: Wenn die Eindrücke in Shelleys Bewußtsein im selben Maße "his own" waren, als ob er ihr Urheber im Bewußtsein eines anderen gewesen sei, dann waren sie *völlig* "his own"; dann waren die Eindrücke in *seinem* Bewußtsein aber per Analogieschluß zugleich auch *gar nicht* "his own", lag doch *deren* Ursprung ganz außerhalb *seines* Bewußtseins. Aber diesem Schluß widerspricht wieder "as much as if we had been the creators..." usw. usw.. "Wenn X, dann Nicht-X", "wenn Nicht-X, dann X" jagen einander im paradoxen Kreis der Unentscheidbarkeit. Shelley beendet ihn durch eine *Setzung*: "Nature was the poet whose harmony held our spirits more breathless than that of the divinest."<sup>132</sup> Ein erhellender Ausblick auf seine philosophisch fundierte Dichtungstheorie: Dichter ist, wer sich des Bewußtseins der anderen bemächtigen kann und ihren Geist mit seinen Inhalten füllt.

Wenn das aber so ist, dann zeichnet sich in diesen Briefzeilen Shelleys bereits - und Judith Chernaik ist m.W. die einzige, die, obwohl sie die vorhergehende Paradoxie übergeht, diesen Zusammenhang thematisiert hat<sup>133</sup> - die *Form* des Umschlags am Ende von *Mont Blanc*: Der Geist ist nicht nur passiv, wenn er die Fähigkeit hat, anderes Bewußtsein "herzustellen" (wobei es sich für Shelley im strengsten Sinne des Wortes nicht um *Schöpfung* handelt, "mind cannot create"), indem er auf es einwirkt. Genau diese Fähigkeit, aktiv und reflexiv zu wirken, macht ihn dann aber auch zur Quelle aller Sinngebung.

Diese Möglichkeit ist hier bloß angedeutet, verborgen wie ein Reptil im Schlangenei. Auffallend ist dagegen, wie Shelley in diesem Brief einerseits im etablierten Alpen-Diskurs (der immer auch Diskurs über das Erhabene ist) verharret -

<sup>131</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 497.

<sup>132</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 497.

<sup>133</sup>Chernaik, *The Lyrics of P.B. Shelley*, 45/46.



There is more in all these scenes than mere magnitude of proportion - there is a majesty of outline, there is an awful grace in the very colours which invest these wonderful shapes - a charm which is peculiar to them, quite distinct even from the reality of their unutterable greatness.<sup>134</sup> -

(mag also mancher schöne Eindruck hinzutreten, Anfang und Ende sind durch die unermessliche Größe - *magnitude* und *greatness* - markiert), wie er aber andererseits den krönenden Topos verweigert: *Gott*. Das war aber der entscheidende, der, auf den alles hinauslief, der, der zu kommen hatte. Shelleys wiederholte Eintragungen in Gästebüchern als "Atheist, Demokrat, Philanthrop" waren ja nicht unproviziert geschehen - sie waren die entnervte Reaktion auf darüberstehende klischeehafte Platitüden anderer Gäste, die gebetsmühlenartig, wie in einem kulturell konditionierten Reflex, die durch die Szenerie bezeugte Allmacht und Allgegenwart Gottes beschworen.<sup>135</sup> Was Shelley von solchen unreflektiert tradierten Gottesvorstellungen hielt, kann man unzweideutig seinem *Essay on Christianity* entnehmen. Shelley reagiert in den Gästebüchern, er reagiert in seinen Briefen, er reagiert mit *Mont Blanc*. Selbst Angela Leighton, die, da sie Kant kaum kennt, das Sublime ganz eng ans Göttliche koppelt (und dann Shelley spannungsvoll leiden läßt), muß einräumen, "it is Shelley who is perhaps the first consistently unbelieving poet of the sublime".<sup>136</sup>

Doch gerade in diesem Punkt, der nicht-religiösen Deutung eines Erhabenheitserlebnisses, divergieren Briefe und Gedicht am stärksten, nicht etwa weil in der Prosa noch ein Gottesbezug nachgeschoben würde, nein, weil in dem am 24. Juli 1816 angefügten Briefteil die skeptisch-pessimistische Deutung der Gletscherlandschaft auf die Spitze getrieben wird - und jede Andeutung eines versöhnlichen Umschlags, wie ihn das Gedicht bietet, fehlt. Die Gletscher des Mont Blanc-Massivs zerstören rücksichtslos und unaufhaltsam, langsam zwar, doch restlos:

These glaciers flow perpetually into the valley ravaging in their slow but irresistible progress the pastures & the forests which surround them, & performing a work of desolation in ages which a river of lava might accomplish in an hour, but far more irretrievably; [...]. They drag with them from the regions whence they derive their origin, all the ruins of the mountain, enormous rocks, & immense accumulations of sand & stones. These are driven onwards by the irresistible progress of the stream of

---

<sup>134</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 497/498.

<sup>135</sup>Vgl. Bloom, *Shelley's Mythmaking*, 11; Holmes, *Shelley*, 340-342.

<sup>136</sup>Leighton, *Shelley and the Sublime*, 24. Die Schwäche ihrer Arbeit wird wieder offenbar, wenn sie, nur wenig später, fortfährt: "The characteristic of the Shelleyan sublime will be its unbelief, and its recognition, therefore, that what the human imagination confronts in its creative aspiration may be only a vacancy." Wieder sind es das Mißverständnis der Schlußfrage von *Mont Blanc* wie die Unkenntnis des *Kant'schen* Erhabenen, die ihre Ausführungen in eine absurde Schiefelage bringen.

solid ice & when they arrive at a declivity of the mountain sufficiently rapid, roll down scattering ruin.<sup>137</sup>

Hier hat Shelley sein Sinnbild einer Welt, die des Menschen nicht achtet, und einmal glaubt er den degenerierten Einheimischen mehr als den Wissenschaftlern: Die Gletscher wachsen, kein Zweifel, mehr noch - globale Vereisung steht an. Der Kältetod des Planeten wäre nur eine Bestätigung für das, was er ohnehin glaubt: Diese Welt ist nicht für den Menschen gemacht, der bloß zufällig hineingeworfen ist:

I will not pursue Buffon's sublime but gloomy theory, that this globe which we inhabit will at some future period, be changed into a mass of frost [Rhys: by the encroachments of the polar ice, and of that produced on the most elevated points of the earth]. Do you, who assert the supremacy of Ahriman imagine him throned among these desolating snows, among these palaces of death & frost, sculptured in this their terrible magnificence by the unsparing hand of necessity, & that he casts around him as the first essays of his final usurpation avalanches, torrents, rocks, & thunders - and above all, these deadly glaciers at once the proof & the symbols of his reign. - Add to this the degradation of the human species - who, in these regions, are half deformed or idiotic & all of whom are deprived of anything that can excite interest & admiration. This is a part of the subject more mournful & less sublime; - but such as neither the poet nor the philosopher should disdain.<sup>138</sup>

Und so wird sich denn auch im Gedicht wie im philosophierenden Brief beides finden - doch mit entscheidender Akzentverlagerung: "More mournful and less sublime" - das ist der Brief, "more sublime and less mournful", das ist, könnte man sagen, *Mont Blanc*. Denn Shelley wird, wie gesehen, sein Mont Blanc-Erlebnis, das er im Jahr darauf in seinem Vorwort zu *The Revolt of Islam* als Teil seiner Erziehung zum Dichter stilisiert ("I have trodden the glaciers of the Alps, and lived under the eye of Mont Blanc."), nicht in einem Gedicht gestalten, das auf so düsterem Akkord endet. Er wird das Klischee nicht einfach mechanisch negieren (Mächte der Finsternis statt Mächte des Lichts), sondern er wird es *transzendieren*. So nimmt er - in Chamonix abgestiegen im "Hôtel de Londres"! - den Topos des Erhabenen für Engländer, Mont Blanc, und dreht ihn um, macht aus ihm ein Objekt, an dem sich die Erhabenheit nicht Gottes oder der Schöpfung, sondern des menschlichen Geistes zeigt; wenn man so will: *an Alpine poem to end all Alpine poems* - das poeti-

<sup>137</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 498.

<sup>138</sup>Shelley, *Letters*, Vol. 1, 499. Der Naturforscher Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), hatte, ausgehend von einer ursprünglich flüssig-heißen Masse, ausgerechnet, daß die Erde, um auf ihre gegenwärtige Temperatur abzukühlen, 74 832 Jahre gebraucht habe - die Temperaturverlaufskurve konnte jeder denkende Mensch weiterzeichnen... Shelleys Briefpassage scheint aber auch Elemente der geologischen Katastrophentheorie des Zoologen und Paläontologen Georges, Baron Cuvier (1769-1832), zu enthalten.

sche Äquivalent der Kant'schen Revolutionierung der Theorie des Erhabenen!<sup>139</sup> Nur das Gedicht enthält diesen Erhabenheits-Umschlag.

Der Vergleich der Briefe mit dem Gedicht erweist: Shelley kann mit dem lyrischen Ich des Gedichtes identifiziert werden, und doch ist es ganz und gar nicht nebensächlich, daß Shelley für die Thematisierung seiner philosophischen Probleme und seiner neuen Erfahrung gerade diese Form wählt, eine damals relativ junge, die in ihrer Struktur einen besonderen Grad epistemologischer Bewußtheit vorführt: "the greater Romantic lyric", wie M.H. Abrams sie genannt hat. Die Gedichte dieses Typus', dem beispielsweise Coleridges "Frost at Midnight", Wordsworths "Tintern Abbey" und seine Immortality-Ode, auch Shelley's "Ode to the West Wind" und "Stanzas Written in Dejection" entsprechen, hat Abrams im Unterschied zu den stereotyp "objektiv" gehaltenen "loco-descriptive poems" des 18. Jahrhunderts wie folgt charakterisiert:

They present a determinate speaker in a particularized, and usually a localized, outdoor setting, whom we overhear as he carries on, in a fluent vernacular which rises easily to a more formal speech, a sustained colloquy, sometimes with himself or with the outer scene, but more frequently with a silent human auditor, present or absent. The speaker begins with a description of the landscape; an aspect or change of aspect in the landscape evokes a varied but integral process of memory, thought, anticipation, and feeling which remains closely interwoven with the outer scene. In the course of this meditation the lyric speaker achieves an insight, faces up to a tragic loss, comes to a moral decision, or resolves an emotional problem. Often the poem rounds upon itself to end where it began, at the outer scene, but with an altered mood and deepened understanding which is the result of the intervening meditation.<sup>140</sup>

Diese Abstraktion läßt, wie auch Abrams' Beispiele zeigen, durchaus Raum für Variationen, und deshalb kann auch *Mont Blanc* - obwohl Abrams es kurz erwähnt, auf den ersten Blick kein zwingender Kandidat für die Aufnahme in diese Gruppe - durchaus als originelle Variante des Schemas betrachtet werden: Wenn es auch, wie erwähnt, überraschend abstrakt einsetzt, so ist doch der Anlaß der philosophischen Meditation so konkret wie nur möglich benannt: das Mont Blanc-Massiv, die Schlucht der Arve, die Arve selbst, der Gletscher schließlich - dies

---

<sup>139</sup>Samuel Butler wird in dem 1885 fertiggestellten Roman *The Way of All Flesh* noch einmal den Gegentypus zu dem den etablierten Diskurs umstoßenden Shelley entwerfen, im alten George Pontifex, der auf seinen Reisen, die ihn natürlich auch zum Mont Blanc führen, Tagebuch schreibt - der Erzähler über George Pontifex' Einstellung: "The author before starting had made up his mind to admire only what he thought it would be creditable to admire, to look at nature and art only through the spectacles that had been handed down to him by generation after generation of prigs and impostors." George Pontifex hinterläßt im Gästebuch in Chamonix die üblichen, vorhersagbaren Verse. Den Hinweis verdanke ich Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom*, 373/374.

<sup>140</sup>M.H. Abrams, "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric", *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, ed. Harold Bloom, New York: Norton, 1970, 201-229, hier 201.

sind die Landschaftsaspekte, zu denen sich das lyrische Ich in Beziehung setzt, anhand derer es seine Stellung in der Welt meditierend und räsonnierend zu klären versucht, wobei immer die Landschaft Ansprechpartner ist (vgl. "Thus thou, Ravine of Arve" [12], "Thou hast a voice, great Mountain" [80], "And what were thou" [142]). Es braucht nun hier wohl nicht zum wiederholten Male nachgezeichnet zu werden, wie dieses Sich-einlassen auf die Szenerie in *Mont Blanc* zu einer sich verschärfenden Krise führt, die sich erst in den letzten drei Zeilen umschlagartig löst. Im Unterschied zum Idealtypus der "greater Romantic lyric" ist hier also die Phase der Ohnmacht und der Niedergedrückttheit des Bewußtseins - wie ja auch dem dramatischen Aufbau einer Erhabenheitserfahrung angemessen - enorm gestreckt, während sich die befreiende Einsicht weniger als Ergebnis einer Gedankenarbeit einstellt denn als schlagartige Erleuchtung. Doch die Grundstruktur ist dabei völlig gewahrt: *Mont Blanc* inszeniert einen Prozeß, "in which mind confronts nature and their interplay constitutes the poem".<sup>141</sup> Wenn Abrams in diesem Zusammenhang verallgemeinert, "Romantic writers, though nature poets, were humanists above all, for they dealt with the non-human only insofar as it is the occasion for the activity which defines man: thought, the process of intellection",<sup>142</sup> dann dürfte wohl kein Zweifel mehr möglich sein, daß *Mont Blanc* nicht nur "irgendwie" als "greater Romantic lyric" in der Abrams'schen Definition angesehen werden kann: Es ist, da es genau dies zum Thema hat und, wie die anderen "greater Romantic lyrics" auch, seiner Form der nachahmenden Abbildung eines dialektischen Bewußtseinsprozesses verdankt, trotz der "Abweichungen" ein schon paradigmatisch zu nennendes Exemplar des Typus. Man könnte noch weitergehen und sagen: So wie *Mont Blanc* gelesen werden kann als poetische Ausführung der Blaupause, die Kant mit seiner Revolutionierung der Theorie des Erhabenen vorgab, so können die "greater Romantic lyrics" generell als Variationen auf Kant gesehen werden: In all diesen Gedichten wird, in unterschiedlicher Weise, die *Beziehung* zwischen Subjekt und Objekt kritisch reflektiert, und die Lösung zielt immer darauf, letzteres *nur in Bezug* auf ersteres zu konzipieren, es quasi in das Subjekt hineinzuholen bzw. es als vom Subjekt bedeutungsvoll entworfen darzustellen. Ist das gelungen, kehrt das Gedicht, auf höherem Niveau sozusagen, zu seinem Ausgangspunkt zurück, "with an altered mood and deepened understanding". Diese Art von romantischer Dichtung ist dezidiert epistemologische Dichtung, weil sie die Bedingungen menschlicher Erkenntnis und Erfahrung zum Thema hat - und in ihrer Form diese Bedingungen vorführt, also immer schon selbst ein Beispiel dessen ist, was sie behandelt und behauptet. Diese Art von

<sup>141</sup>Abrams, "Greater Romantic Lyric", 202.

<sup>142</sup>Abrams, "Greater Romantic Lyric", 202.

romantischer Dichtung ist *selbst-identische Entwicklung eines Welt-Verhältnisses, Allegorie ihrer selbst*.

All dies ist nicht neu. So hat beispielsweise Earl Wasserman 1964 in einem vorzüglichen Artikel dargelegt, daß sich romantische Dichtung von der vorhergehenden vor allem in diesem Punkt unterscheidet, daß sie *epistemologisch bewußte* Dichtung sei, ja, daß romantische Dichtung auf diesem neuen epistemologischen Problembewußtsein basiere, nicht bloß tangiert sei, sondern ihre Art *als Dichtung* ihm verdanke:

What Wordsworth, Coleridge, Keats, and Shelley chose to confront more centrally and to a degree unprecedented in English literature is a nagging problem in their literary culture: How do subject and object meet in a meaningful relationship? By what means do we have a *significant* awareness of the world? [...] Of course epistemologies involve ontologies and can, and did, interconnect with theologies; but the epistemological problem is radical to this poetry as poetry, since it determines the role the poet will assign his raw materials, how he will confront them, and how he will mould them into a poem.<sup>143</sup>

Wie gesagt, das ist nicht neu. Doch es muß in Erinnerung gerufen werden, und es sei nur, um einem anderen denkbaren Einwand gegen meine Shelley-Kant-Koppelung zu begegnen: Ob denn Shelley Kant überhaupt gekannt und geschätzt habe. Die abfälligen Zeilen aus *Peter Bell the Third* -

The Devil sent to Leipsic fair,  
For Born's translation of Kant's book;  
A world of words, tail foremost, where  
Right - wrong - false - true - and foul and fair  
As in a lottery are shook.

Five thousand crammed octavo pages  
Of German psychologies, - he  
Who his *furor verborum* assuages  
Thereon, deserves just seven months' wages  
More than will e'er be due to me.

I looked on them nine several days,  
And then I saw that they were bad;  
A friend, too, spoke in their dispraise, -  
He never read them: - with amaze  
I found Sir William Drummond had. (518-532) -

wollen nicht viel besagen, kann man doch sehr wohl, gerade als Engländer, an Kants Art auch noch in lateinischer Übersetzung verzweifeln, ohne deshalb notwendigerweise seine Philosophie zu verwerfen. Shelley besaß seit 1812 einige von Kants Schriften in Übersetzung, wenn es

---

<sup>143</sup>Earl R. Wasserman, "The English Romantics: The Grounds of Knowledge", *Studies in Romanticism* 4 (1964/65), 17-34, hier 22.

auch keinen zwingenden Beweis geben soll, daß er sie auch gelesen hat.<sup>144</sup> Aber wenn der oben skizzierte Zusammenhang zwischen kritischer Epistemologie und romantischer Dichtung auch nur annähernd zutrifft, sind Fragen nach einer *direkten* Beeinflussung Shelleys durch Kant - hier nie behauptet - sowieso nebensächlich: Die englische romantische Dichtung ist in einigen ihrer wichtigsten Manifestationen im weiteren Sinne des Wortes *nach-kantische* Dichtung, und umso bemerkenswerter scheint es mir, daß eines ihrer Schlüsselgedichte, Shelleys *Mont Blanc* eben, sich auch *im Detail* so auffallend mit der Kant'schen "Analyse des Erhabenen" deckt, daß es auch im engeren Sinne des Wortes *kantianisch* genannt werden kann.

Aber tut es das wirklich so genau? Ich komme zu den angekündigten *philosophischen* Einwänden gegen meine Lektüre. Bei Kant ist es ausdrücklich die Unzulänglichkeit der Einbildungskraft, die angesichts des Mathematisch-Erhabenen auf die *Vernunftbestimmung* des Menschen zurückverweist und damit erst das Gefühl der Erhabenheit konstituiert. Wenn Shelley aber am Ende von *Mont Blanc* - den kritischen Leser wird diese Frage schon viel zu lange irritiert haben - von "the human mind's imaginings" spricht, schreibt er dann nicht gerade der *Einbildungskraft* jene Größe und Stärke zu, die Kant allein der Vernunft zubilligt? Sagt also Shelley nicht genau das *Gegenteil* von Kant?

Dem Einwand ließe sich ein zweiter hinterherschicken: Meine *Mont Blanc*-Interpretation behauptet ja nicht nur, daß das Gedicht als poetisches Äquivalent der Kant'schen Auffassung des Erhabenen gelesen werden kann, sondern auch, daß Shelley im Erhabenen ein Modell gefunden habe, seine prinzipiell materialistische Ontologie mit seiner prinzipiell idealistischen Epistemologie zu versöhnen. Besteht zwischen beiden Behauptungen nicht ein Widerspruch? Kann, wenn Shelley dem kritischen Idealisten Kant hier so genau folgt (man sieht: dieser Einwand setzt noch voraus, was der obige bezweifelt), überhaupt noch von einer *materialistischen* Komponente Shelleys gesprochen werden? Sind die Gründe wirklich hinreichend und eindeutig? Oder sollte es gar, auch das wäre zu erwägen, in der Erhabenheitstheorie Kants materialistische Residuen geben, dort ein ähnlicher Spagat zwischen Idealismus und Materialismus wie bei Shelley versteckt sein?

Dieser zweite Einwand läßt es geraten scheinen, die der herrschenden Meinung widersprechende Behauptung, Shelley sei noch lange, lange nach *Queen Mab* ontologischer Materialist gewesen, dies sei nur durch seine idealistische Epistemologie teilweise überdeckt und von

---

<sup>144</sup>Vgl. Herbert Read, "Shelley's Philosophy", *The Major English Romantic Poets: A Symposium in Reappraisal*, eds. Clarence D. Thorpe, Carlos Baker & Bennett Weaver, Carbondale, Ill.: Southern Ill. UP, 1957, 207-214, hier 207; Alfred Francis Boe, *The Development of Shelley's Theory of the Mind*, Diss. University of Arizona, 1973, 191/192. Mary Shelleys Tagebuch vermerkt jedoch für den 1. September 1821: "Shelley reads Kant."

einer Shelley-Kritik, die zwischen beiden Bereichen nicht unterschieden habe, bislang übersehen worden, noch einmal ausführlicher zu begründen, die Argumente kritisch zu überprüfen und Shelleys Auffassungen von Geist und Materie, Wahrnehmung, Sprache und Kreativität in ihrem Zusammenhang nachzuzeichnen. Am Ende - dies kann versprochen werden - wird dann auch einsichtig, daß Shelleys "the human mind's imaginings" nur bei oberflächlich-naiver Lektüre mit Kants "Einbildungskraft" verwechselt werden könnten, daß sie sich, ganz im Gegenteil, von dem, was bei Kant "unbestimmte Vernunftideen" sind, nicht wesentlich unterscheiden, und ihre *Funktion* der der Kant'schen Vernunft durchaus entspricht.

Aber zur Darstellung dieser Überlegungen bedarf es eines gesonderten Teiles.

## Da capo: Shelleys philosophische Position

Die literaturwissenschaftliche Präsentation von Shelleys philosophischer Entwicklung hat selbst recht unterschiedliche Phasen durchlaufen. So war es etwa lange Zeit üblich, Shelley als einen Dichter darzustellen, der zwar in jungen Jahren mit materialistischen Ideen französischer und englisch-empiristischer Provenienz und ihren politischen Entsprechungen (William Godwin) geliebäugelt habe, der dann aber doch recht bald, der Gefährdung seiner eigentlichen Berufung zum Dichter entrinrend, ein etwas abgeklärter Platonist geworden sei. Das Schema dieser Geschichte gleicht auffallend dem Muster, nach dem William Wordsworth seine eigene Vita interpretieren wollte: das Materielle und das Politische als temporäre Aberration, aus der der Dichter nur umso stärker hervorgeht, das Absolute, Ewige, Ideelle fest im Auge. Nur hat diese *story-line* im Falle Shelleys einen schwerwiegenden Nachteil: Sie läßt sich nur schwer mit den vorliegenden Zeugnissen in Einklang bringen. Denn weder läßt sich bei Shelley eine Phase fundamentalen Zweifels, aus der der Dichter dann als ganz anderer hervorgeht, ausmachen, noch läßt sich erkennen, daß seine philosophischen Auslassungen irgendwann in den 1810er Jahren in einem ernstzunehmenden Sinne des Wortes platonisch geworden wären.

So griff denn auch James A. Notopoulos in seiner klassischen Studie *The Platonism of Shelley* auf das fragwürdige Konstrukt eines "natural Platonism" zurück, eine Art Treibnetz-Begriff, mit dessen Hilfe alles auch nur entfernt an Plato Gemahnende eingefangen und als Beleg für Shelleys "Platonismus" ausgegeben werden konnte. Typisch für Notopoulos' Argumentation war etwa folgendes:

The absolute in Shelley would never have Plato's sanction even if

The One remains, the many change and pass

is a good Platonic doctrine. Shelley's Absolute is not objective but subjective; its philosophic mélange is filled with the poet's desires, moods, visions of escape, and longings. Yet this passionate pursuit of the Absolute in Shelley springs from the same ground as Plato's.<sup>145</sup>

Was Joseph Barrell über die diversen "platonischen" Interpretationen von "Hymn to Intellectual Beauty" schrieb - "the poem has been dubbed Platonic with a frequency that suggests either that the term has no meaning or that the critics of the poem have written from general recollection, without [...] rereading Plato and Shelley"<sup>146</sup> - gilt praktisch

<sup>145</sup>Notopoulos, *Platonism*, 23.

<sup>146</sup>Joseph Barrell, *Shelley and the Thought of his Time: A Study in the History of Ideas*, Hamden: Archon, 1947, 126.



für ein Gutteil der "Plato"-Phase der Shelley-Rezeption (verkörpert etwa in den einschlägigen Arbeiten von Solve, Bradley, Baker und Wilson): "Platonismus" wird hier häufig weniger als *Begriff* benutzt, denn als lockere Bezeichnung für einen eher vage abgesteckten Bereich philosophisch-idealistischer Topoi, auf den Shelleys Texte dann interpretatorisch ausgerichtet werden. Dieser eher reduktive, um nicht zu sagen: verzerrende Ansatz, der nicht aus den Texten eine Philosophie herauschält, sondern die Texte einer "Philosophie" zurechtlegt, gilt heute als überholt, ja diskreditiert ("[it] now bears the onus of critical disrespect"),<sup>147</sup> wenngleich es immer noch einige Nachzügler gibt: "The extent to which Shelley still appears in general criticism with this label [Platonic] pinned to his shirt suggests how long exploded conceptions can persist and how tempting it is for humanists to resolve the flux of things by categories and niches."<sup>148</sup>

Die *neue* Orthodoxie geht freilich ganz anders vor - und ähnelt der alten doch erstaunlich: Nach ihr war Shelley bis etwa 1812/14 (die Einschätzungen variieren hier) ein relativ naiver Materialist im Sinne der französischen *philosophes* des 18. Jahrhunderts, der dann über die Lektüre Berkeleys, Humes und vor allem des von ihm verehrten William Drummond zum philosophischen *Skeptizisten* geworden sei. Wieder wird die Überwindung des jugendlichen Materialismus (sagte nicht Shelley selbst: "This materialism is a seducing system to young and superficial minds"?) als eine Befreiung zum selbständig vor allem die *Grenzen* der menschlichen Erkenntnis erkundenden Poeten dargestellt<sup>149</sup> - , und wieder wird der Leitbegriff, hier der Skeptizismus, zu einem nichtssagenden *catch-all* geweitet, nach dem dann von Bischof Berkeley bis Karl Marx letztlich alle - natürlich auch Plato, der offenbar zu den stärkeren Bataillonen gewechselt ist - "irgendwie" Skeptiker gewesen sind.

Doch diese sich schließlich selbst *ad absurdum* führende Begriffs-hypertrophie findet sich noch nicht beim Ahnherrn dieser heute konkurrenzlos dominanten Lehre vom Skeptizisten Shelley, in C.E. Pulos' *The Deep Truth*. Pulos entwickelt im Gegenteil sehr überzeugend und argumentativ solide, daß viele vermeintliche Widersprüche in Shelleys philosophischen Äußerungen (wie auch scheinbare in seiner Dichtung) sich auflösen, wenn man einen an Hume und dem skeptischen Idealisten Drummond geschulten Skeptizismus als grundsätzliche Haltung des Dichters annimmt. Humes und Drummonds Argument gegen den Materialismus - daß die Annahme von Materie unbegründet sei, da uns nur Sineseeindrücke zugänglich seien, sich über deren Ursache aber nichts

<sup>147</sup>Stuart Curran, "Shelley", *The English Romantic Poets: A Review of Research and Criticism - Fourth Edition*, ed. Frank Jordan, New York: MLA, 1985, 593-663, hier 618.

<sup>148</sup>Curran, "Shelley", 620.

<sup>149</sup>Vgl. etwa Leighton, *Shelley and the Sublime*, 27: "[...] there is a conflict between Shelley the radical and Shelley the poet, and this conflict becomes evident from a very early date."

Verlässliches sagen ließe - habe sich Shelley früh zueigen gemacht und darüberhinaus das skeptizistische Prinzip, keine positiven Aussagen über das "Wesen" der Realität jenseits der Grenzen möglicher Erkenntnis zu übernehmen, zur Maxime seiner eigenen philosophischen Überlegungen erkoren.

Gerade in diesem Punkt unterscheiden sich aber neuere Skeptizismus-Arbeiten, wie beispielsweise die von Abbey und Hoagwood, von denen ihrer Vorgänger, die Shelley bei allem Skeptizismus als *Methode* doch auch bestimmte *inhaltliche* Positionen zubilligten, während es speziell bei Hoagwood, der sich - Gnade der späten Geburt - zu "a deeper and more accurate understanding of skepticism than was available to Pulos" gratuliert,<sup>150</sup> mitunter den Anschein hat, Shelley sei eine Art *deconstructionist avant la lettre* gewesen, der, skeptisch die unhaltbaren philosophischen Aussagen anderer entlarvend, es doch selbst wohlweislich vermieden habe, sich den Luxus eigener Überzeugungen zu leisten:

Skeptical arguments are intended to undermine the authority of a dogmatist; they are not designed to produce an alternative dogma. Thus, skeptical argumentation is a largely negative procedure, [...]. [...], I mean to show that Shelley's philosophical prose does not arrive at any such doctrinal resting places and that Shelley's arguments do not seek to do so. [...] Skepticism such as Shelley's is a method of undermining doctrine; it is not an attempt to answer questions such as those in Wasserman's list [Is there a substantive reality independent of mind? Or is the 'external' world only the mind's perceptions? Is there a sense in which all the thoughts of the mind are real existences?].<sup>151</sup>

Aber bei Hoagwood ist ja selbst Marx, der selbstgewisse Entdecker eherner historischer Gesetze, ein philosophischer Skeptizist gewesen, und so wäre wohl nach wie vor zu fragen, ob Shelley nicht doch tatsächlich auch *Antworten* auf solche Fragen, die er ja selbst aufgeworfen hat, suchte, statt sich damit zu begnügen, bereits vorliegende kritisch zu demontieren.

Wenn auch bei Lloyd Abbey, um einen zweiten Vertreter der extremen Skeptizisten zu erwähnen, schon im Titel (*Destroyer and Preserver*) eher eine Dialektik von Konstruktion und Destruktion signalisiert wird, so fällt doch auch bei ihm der Akzent deutlich auf letzteres: "[...] skepticism is not an undertone in the poetry; it is the major theme."<sup>152</sup> Shelleys poetisches Werk - kulminierend im zutiefst pessimistischen *Triumph of Life* - wird dargestellt als eine Art (Stanley Fish möge verzeihen) "self-consuming artifact", ein Sinn-Entwurf, der

---

<sup>150</sup>Hoagwood, *Skepticism*, XIII.

<sup>151</sup>Hoagwood, *Skepticism*, 2, 5, 6.

<sup>152</sup>Abbey, *Destroyer and Preserver*, 3.

sich seiner eigenen Unhaltbarkeit bewußt ist und am Ende in seine eigene Leere kollabiert.

Sicherlich gibt es zahlreiche Studien, die Shelleys Skeptizismus als weniger extrem einschätzen, und unter ihnen finden sich - logischerweise - wiederum jene, die in Shelleys positiver Auffassung von "imagination" das Element erkannt haben wollen, das Shelley vor den dunkelsten Konsequenzen seines Skeptizismus bewahrt: Sowohl bei Jean Hall als auch bei Michael O'Neill spielt der Gedanke, daß bei einer Verneinung der Möglichkeit der Erkenntnis absoluter Realität die Dichtung - das Arbeiten in Sprache - zum Medium der Erkundung der Grenzen der Erkenntnis wird, eine zentrale Rolle.<sup>153</sup> Auf diesen Gedanken, der dann konsequenterweise ein Aufspüren und Nachzeichnen der permanenten Selbsthinterfragung und des systematischen Offenhaltens in Shelleys poetischem Werk nach sich zieht, wird später noch ausführlicher einzugehen sein, wenn "the human mind's imaginings" zur Debatte stehen.

Doch da jede Darstellung von Shelleys philosophischer Position sein *Essay on Life* als zentralen Text miteinbeziehen muß, und da dieser Text auch für die These vom ontologischen Materialisten Shelley nicht gerade irrelevant ist, sei nun erst einmal, vor dem Hintergrund der gerade skizzierten Rezeptionslandschaft, der Text abermals - doch diesmal Schritt für Schritt, in seiner ganzen Gedankenentwicklung, nicht, wie oben, zugespitzt auf den Umschlag am Ende - untersucht, um zu prüfen, ob, entgegen der herrschenden Einschätzung, "Shelley's intellectual agnosticism was more fundamental than either his troubled materialism or his desperate idealism",<sup>154</sup> diese beiden von Bloom untergeordneten Komponenten der Philosophie Shelleys nicht doch dauerhafter präsent, weil anders verklammert sind als gerade durch eine skeptizistische Grundhaltung, nämlich *systematisch* (ontologisch/epistemologisch), wenn auch mit signifikanter Inkonsequenz. Vorausgesetzt natürlich, Shelley hatte überhaupt Überzeugungen...

*On Life* beginnt mit einer Beschwörung des unaßbaren Wunders des Lebens, vor dem - bekanntes Motiv - alle historisch-gesellschaftlichen Erscheinungen, aber auch die unbelebte Natur verblassen, eines Wunders, dessen wir uns jedoch meistens gar nicht bewußt sind, weil uns die *Gewöhnung* den Blick verstellt. Bereits dieser erste Abschnitt weist, wie könnte es anders sein, enge Verbindungen zu Shelleys philo-

---

<sup>153</sup>Vgl. Jean Hall, *The Transforming Image: A Study of Shelley's Major Poetry*, Urbana: University of Illinois Press, 1980; O'Neill, *The Human Mind's Imaginings*; Christoph Bode, "Romanticism and Deconstruction: Distant Relations and Elective Affinities", *Romantic Continuities: Papers Delivered at the Symposium of the 'Gesellschaft für englische Romantik' Held at the Catholic University of Eichstätt (October 1990)*, eds. Günther Blacher & Michael Gassenmeier, Essen: Blaue Eule, 1992, 131-159.

<sup>154</sup>Harold Bloom, *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*, Chicago/London: University of Chicago Press, 1971, 91.

sophischem Gedicht *Mont Blanc* auf: "What are changes of Empires, the wreck of dynasties with the opinions which supported them; what is the birth and extinction of religions and of political systems to life?"(475)<sup>155</sup> greift "The wilderness has a mysterious tongue..." (76ff.) auf, und die Parallelität zwischen "What is the universe of stars and suns [of] which this inhabited earth is one and their motions and their destiny compared with life?" (475) einerseits und den Schlußzeilen des Gedichtes andererseits ist wohl evident, wenn auch die Tatsache, daß hier "life" die Stelle eingenommen hat, die im Gedicht "the human mind's imaginings" innehatte, sorgfältig vermerkt werden muß - sie deutet bereits auf Shelleys besonderes Verständnis von "life" hin.

Darüberhinaus aber wird hier schon ein wesentliches Element der Poetik Shelleys vorbereitet: das Wunderbare ist durch Gewöhnung verstellt - wer sich einen Sinn dafür bewahrt hat, gilt schon als "refined and extraordinary person" (475): Den Blick wieder freizugeben durch Wegräumen der Klischees und Raster der Wahrnehmung wird Shelley später als die hervorragende Aufgabe des Dichters definieren - er versucht damit nur, einen früheren Zustand der frischen Wachheit wiederherzustellen, durch besonderen Umgang mit Sprache.

Daß Sprache als *analytisches* Instrument jedoch kaum geeignet ist, das Geheimnis unserer Existenz zu ergründen, macht Shelley deutlich, wenn er schreibt:

What is life? Thoughts and feelings arise, with or without our will, and we employ words to express them. We are born, and our birth is unremembered and our infancy remembered but in fragments. We live on, and in living we lose the apprehension of life. How vain is it to think that words can penetrate the mystery of our being. (475)

Der Gewöhnungsprozeß, den wir "Leben" nennen, entfremdet uns vom Leben. Doch da unsere Worte nur Ausdrücke sind für die Gedanken und Gefühle, die uns unablässig erfüllen, ob wir wollen oder nicht, können sie unmöglich das, was jenseits dieser Erfahrung liegt, verlässlich ergründen. Ihre Funktion ist vielmehr eine negative, oder besser: kritische: "Rightly used they may make evident our ignorance to ourselves, and this is much." (475/476). Das ist in der Tat viel. Mit Sprache lassen sich jene fundamentalen, existentiellen Fragen aufwerfen - "[...] what are we? Whence do we come, and whither do we go? Is birth the commencement, is death the conclusion of our being? What is birth and death?" (476) - , anhand derer uns die *Grenzen* unseres Wissens und unserer Erkenntnis klarwerden. Wir erkennen, daß wir davon nichts wis-

---

<sup>155</sup>Zitiert wird nach der Textfassung, die Donald H. Reiman und Sharon B. Powers in *Shelley's Poetry and Prose* bieten. Alle Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

sen, nichts wissen *können*. Dies zu fragen heißt, die eigene notwendige Unwissenheit einzugestehen.

Wenn aber dem Bewußtsein nur Wahrnehmungen und deren Verarbeitungsprodukte gegeben sind, ja es diese Wahrnehmungen *ist*, dann ist die fatalste jener oben angesprochenen Gewöhnungen die Vorstellung, irgendetwas existiere außerhalb des Wahrgenommenwerdens:

The most refined abstractions of logic conduct to a view of life which, though startling to the apprehension, is in fact that which the habitual sense of its repeated combinations has extinguished in us. It strips, as it were, the painted curtain from this scene of things. I confess that I am one of those who am unable to refuse my assent to the conclusions of those philosophers, who assert that nothing exists but as it is perceived. (476)

Diese entscheidende Passage liest sich wie ein Bekenntnis zu Berkeley, dessen *esse est percipi* ja im letzten Satz nachklingt. Berkeley hatte in Lockes Epistemologie jene prekäre Lücke ausgemacht, die sich zwischen den "ideas" und der vorausgesetzten "external world" auftut - eine Lücke, der sich übrigens Locke selbst durchaus bewußt war und der er Rechnung trug, indem er einräumte, es lasse sich keine *wissenschaftliche* Gewißheit über die äußere Realität gewinnen. Berkeley schien das nicht konsequent genug. Da uns ausschließlich Wahrnehmungsdaten (und ihre Verarbeitungen) vorliegen, ist die Annahme einer "external world" irgendwo "dahinter" ein unbegründeter Schritt, eine bloße Behauptung. Es gibt keine Welt jenseits der Erfahrung; wahrgenommen zu werden ist die Weise, in der die Welt existiert.

Es scheint mir nicht möglich, an dieser Stelle schon eine Differenz zwischen Berkeley und Shelley nachzuweisen, wenngleich eine *potentielle* Divergenz notiert werden muß: Der Idealismus des "Immaterialisten" Berkeley entgeht der Gefahr des Subjektivismus oder gar Solipsismus bekanntlich, indem er "the universal mind" oder Gott für die Kontinuität der Wahrnehmungen bürgen läßt - in Humes Augen eine nicht begründbare Notbremse, wie zuvor die Annahme einer "external world" bei Locke. Man wird darauf achten müssen, welche Art von intersubjektiver Verankerung (wenn überhaupt) Shelley *seiner* *esse est percipi* folgen läßt.

Shelley akzeptiert die schockierenden Konsequenzen seiner Position in vollem Umfang, ja er begrüßt sie, ist doch sein Thema die Beseitigung von gewohnheitsmäßig etablierten Meinungen, Täuschungen, Illusionen: "It is a decision against which all our persuasions struggle, and we must be long convicted, before we can be convinced that the solid universe of external things is 'such stuff as dreams are made of.'" (476). Und dann räumt er ein - in einer Passage, die sich bei "Platonisten" wie "Skeptizisten" verständlicherweise allergrößter Beliebtheit erfreut hat - , daß auch er einmal, in Reaktion auf "[t]he

shocking absurdities of the popular philosophy of mind and matter, and its fatal consequences in morals, their violent dogmatism concerning the source of all things", Materialist gewesen sei, dann aber die Unzulänglichkeiten auch dieses Ansatzes erkannt habe. Ob man nun "the popular philosophy of mind and matter" mit Pulos als die in Reaktion auf Hume entstandene schottische Common Sense-Schule (Thomas Reid u.a.) identifiziert<sup>156</sup> oder mit Schulze als Umschreibung der christlichen Religion,<sup>157</sup> jedenfalls wird klar, daß für den jungen Shelley der Materialismus ein Mittel war, jenes Projekt voranzutreiben, das er offenbar immer noch verfolgt: den Schleier der Illusionen, der Dogmen, der verdummenden Ideologie zu zerreißen. Wenn der Materialismus ihm nicht mehr genügte, so offensichtlich, weil dieser selbst noch zu sehr Teil jenes Verblendungszusammenhanges war, den Shelley auflösen wollte, ein *undurchdachter* Ansatz, dessen Befreiungspotential sich denn auch bald erschöpfte.

Der Mensch ist nach Shelley ein Wesen - und hier liegt auch nach seiner Darstellung die Bruchstelle zum Materialismus - , das, in die Zeit geworfen und nur in Zeit existierend, diese doch bewußtseinsmäßig übersteigt, indem es Vergangenheit und Zukunft *in sich* zu einem *sinnvollen* Ganzen vereint:

But I was discontented with such a view of things as [materialism] afforded; man is a being of high aspirations 'looking both before and after', whose 'thoughts that wander through eternity,' disclaim alliance with transience and decay, incapable of imagining to himself annihilation, existing but in the future and the past, being, not what he is, but what he has been, and shall be. (476)

Der bloße Ablauf der Zeit ist, um auf Bergson vorzugreifen, zu erfahrenen *durée* transzendiert: "Whatever may be his true and final destination, there is a spirit within him at enmity with nothingness and dissolution [...]. This is the character of all life and being." (476). Kein Satz des Essays *On Life* harmoniert wunderbarer mit dem Schlußgedanken von *Mont Blanc* : Das menschliche Bewußtsein läßt keine "vacancy" zu, es "versteht" die Welt "als" - und strukturiert sie damit auf sich hin: "Each is at once the centre and the circumference; the point to which all things are referred, and the line in which all things are contained." (476). Die Welt existiert als erfahrene und bedeutende nur im menschlichen Bewußtsein. Weder Materialismus noch die "popular philosophy" berücksichtigten das, allein die Philosophie, die Shelley als "the intellectual system" bezeichnet und als deren Vertreter er William Drummond nennt, stimme mit diesen Überlegungen überein.

<sup>156</sup>Vgl. Pulos, *The Deep Truth*, 53.

<sup>157</sup>Vgl. Schulze, *Shelley's Theory of Poetry*, 65.

Wenn man nun weiß, daß die von Shelley auch in seiner *Defence of Poetry* wieder aufgegriffene Formulierung "each is at once the centre and the circumference" ursprünglich eine Formel des Hermes Trismegistus zur Umschreibung *Gottes* war,<sup>158</sup> so daß hier quasi die Transzendenz ins menschliche Bewußtsein hineingenommen ist, dann wird klar, daß Shelley Berkeley in diesem Punkt der Letztbegründung nicht nur nicht folgt, sondern, ganz auf Humes Linie, diese metaphysische Rückversicherung provokativ kappt: Hier ist wirklich nur das *menschliche* Bewußtsein.

Und was folgt daraus? Nichts - und unendlich viel. Nichts, denn diese Erkenntnis "establishes no new truth, it gives us no additional insight into our hidden nature, neither its action, nor itself." (477). Zugleich unendlich viel, denn von dieser Position aus läßt sich die Aufräumarbeit der Philosophie ins Werk setzen: "Philosophy, impatient as it may be to build, has much work yet remaining as pioneer for the overgrowth of ages. It makes one step towards this object; it destroys error, and the roots of error. It leaves, what is too often the duty of the reformer in political and ethical questions to leave, a vacancy." (477). Dies ist nun freilich eine andere Leere als die, die das menschliche Bewußtsein nicht zuläßt: die Lücke nämlich, die eine zerstobene Illusion hinterläßt.<sup>159</sup> Diese Art von Philosophie ist nur der *Form* nach eine "negative metaphysics",<sup>160</sup> ein negatives Verfahren, den Menschen in einen Zustand gefährlicher Freiheit zurückzusetzen, ein Mittel, sich aus der Selbstverstrickung in semiotische Gespinste, ins Dickicht der verdinglichten Zeichen zu befreien: "It reduces the mind to that freedom in which it would have acted, but for the misuse of words and signs, the instruments of its own creation." (477). Eine solche Philosophie konstruiert weniger, als daß sie Vorhandenes destruiert - Meinungen, Automatismen, Ideologien, Grenzziehungen. Ihre Befreiung liegt nicht im Angebot neuer Systeme, sondern in der Negation alter. Ihr utopisches Ziel ist die unvoreingenommene Wahrnehmung, das voraussetzungslose, selbstvergessene Er-Leben des Kindes, das "innen" und "außen" nicht

<sup>158</sup>Vgl. Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the "New Science" Upon Seventeenth Century Poetry*, Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1950, 34, 36; John W. Wright, *Shelley's Myth of Metaphor*, Athens: University of Georgia Press, 1970, 11. Siehe auch Blaise Pascal: "[Die Wirklichkeit] ist eine Kugel, deren Mittelpunkt überall, deren Umfang nirgends liegt." *Gedanken*, übers. von Wolfgang Rüttenauer, Birsfelden-Basel: Schibli-Doppler, o.J., 147.

<sup>159</sup>Wer die Schlußfrage von *Mont Blanc* nicht als rhetorische erkennt, gerät hier mit deprimierender Vorhersehbarkeit aufs falsche Gleis.

<sup>160</sup>Pulos, *The Deep Truth*, 80. In seinen fragmentarischen und ungeordneten *Speculations on Metaphysics and on Morals*, heute in Teilen auf 1817, in anderen auf Dezember 1819 oder gar Januar/Februar 1821 datiert und von David Lee Clark zu *A Treatise on Morals* vereint, schreibt Shelley von "metaphysical science [...] as a source of negative truth". *Shelley's Prose or the Trumpet of a Prophecy*, ed. with an Introduction and Notes by David Lee Clark, new Preface by Harold Bloom, London: Fourth Estate, 1988, 182.

unterscheidet: "There are some persons who in this respect are always children. Those who are subject to the state called reverie feel as if their nature were dissolved into the surrounding universe, or as if the surrounding universe were absorbed into their being. They are conscious of no distinction." (477). In diesen Augenblicken der Entschränkung, in denen die Subjekt-Objekt-Grenze "so oder so" kollabiert, wird das Leben intensiv wie sonst nie erfaßt - die "Normalität" stellt sich dar als *Verlust dieser Unmittelbarkeit*.

Wenn aber diese Augenblicke reinen Erlebens uns die Verhältnisse erfahren lassen, wie sie "eigentlich" sind, während die (nützliche) Trennung des Alltags auf einer Illusion beruht, dann macht es Sinn, abermals darauf zu beharren, "Nothing exists but as it is perceived. The difference is merely nominal between those two classes of thought which are vulgarly distinguished by the names of ideas and of external objects." (477). Das ist nur eine Wiederholung: Was *vulgo* "external objects" genannt wird, ist uns auch nur als Bewußtseinsinhalt gegeben, es gibt keinen essentiellen, sondern nur einen nominellen Unterschied zwischen ihnen und dem, was man "Ideen" nennt.

Auch wenn Shelley nun fortsetzt,

Pursuing the same thread of reasoning, the existence of distinct individual minds similar to that which is employed in now questioning its own nature, is likewise found to be a delusion. The words, *I, you, they*, are not signs of any actual difference subsisting between the assemblage of thoughts thus indicated (477/478),

so ist das nur eine Spezifizierung dessen, was in "Nothing exists but as it is perceived" schon enthalten ist: Wer keinen Grund sieht, die Realexistenz von "external objects" außerhalb des menschlichen Bewußtsein anzunehmen, wird auch keinen haben, den durch die genannten grammatischen *shifters* bezeichneten Bewußtseinsinhalten eine solche zuzusprechen. Aber wenn Shelley dann anfügt, "but [they] are merely marks employed to denote the different modifications of the one mind" (478), dann wird es *sehr* problematisch - alle Shelley-Kommentatoren spüren es, er selbst wohl auch: Hastig schiebt er hinterher, daß das nicht etwa solipsistisch gemeint sei ("Let it not be supposed that this doctrine conducts to the monstrous presumption, that I, the person who now write and think, am that one mind. I am but a portion of it."). Wie aber dann? Trotz der Reminiszenz an Berkeleys "universal mind" kann eigentlich auch das nicht gemeint sein, zu deutlich war die Betonung der Individualität des Bewußtseins ("Each is at once the centre" etc.) ausgefallen. Und nun eine *überpersönliche geistige Einheit*, die doch nicht dem Verdikt verfiel, bloße Projektion, bloßer "Glaube" zu sein? Shelley tritt auf der Stelle: "The words *I*, and *you* and *they* are grammatical devices invented simply for arrangement and totally devoid of the intense and exclusive sense usually attached to them." (478). Das



ist völlig stimmig - aber nicht der Punkt. Das Problem war: Wieso "one mind"? Der sonst so souveräne C.E. Pulos ist hier so irritiert, daß er gleich circa 20 Zeilen überspringt und zu Shelleys materialistischer Volte am Ende des Essays übergeht, um dann erleichtert zu versichern: "[...] Shelley's 'the one mind' appears to be not a metaphysical but a psychological concept, analogous to Jung's well known theory of the 'collective unconscious'. It refers, at all events, to something less than 'the basis of all things'."<sup>161</sup> Das ist eine wilde, unbegründete Spekulation - noch der Formulierung merkt man an, daß ihm selbst dabei etwas unbehaglich ist. Durch solch einen Trick ist Shelleys tiefgehendes Dilemma aber nicht zu überspielen, und er selbst hütet sich - weil es nicht *begründbar* wäre - , hier die psychologische oder materialistische Notbremse zu ziehen. Sein Problem ist: Er hat die Personalpronomina als lediglich grammatische Segmentierungen eines einheitlichen geistigen Feldes bezeichnet. Damit ist aber auch die *Identität* des "I" (wie bei Hume) als Illusion entlarvt, als *Konvention*, als *Funktion der Sprache*. Würde er, skeptizistisch konsequent, auch diese Illusion beseitigen, stünde "Ich" (durchstrichen) da als Teil eines Bewußtseins, das nicht "seines" ist - über das dann aber auch nicht mehr gesprochen werden könnte. John Rieder hat 1981 Shelleys Dilemma ganz ähnlich gesehen: "The 'modifications of the one mind' are grammatical hypostases, the limits of language, which in turn constitute the illusion of personal identity; when the 'intellectual philosophy' questions that illusion, it can go no further. To do so would be to abandon language altogether."<sup>162</sup> Wirklich kein Wunder, daß Shelley den Gedankengang abbricht: "We are on that verge where words abandon us, and what wonder if we grow dizzy to look down the dark abyss of - how little we know." (478). Er wollte vermeiden, unhaltbare Aussagen zu machen, und muß hier erkennen, daß er bei konsequenter Anwendung seiner skeptischen Methode entweder sein eigenes Bewußtsein als einziges, über das er Gewißheit haben kann, postulieren muß oder aber ein einziges Bewußtsein, in dem "er selbst" als grammatische Illusion aufgeht und über das nicht zu sprechen ist, weil die Sprache nur dessen behelfsmäßige, illusionäre Gliederung ist, doch jenseits ihrer nichts Sagbares. Für Shelley eine unangenehme Alternative.

Wenn Hoagwood diesen *impasse* dahingehend kommentiert, Shelley biete eben *skepsis*, wo andere Sicherheit verlangten, er lasse Fragen unbeantwortet und stehe zum Abgrund des Nicht-Wissens,<sup>163</sup> so verfälscht das m.E. die Sachlage: Shelley hat sehr wohl eine Aussage gemacht, sie ist der Epistemologie nach eine konsequent *idealistische* -

<sup>161</sup>Pulos, *The Deep Truth*, 53.

<sup>162</sup>John Rieder, "Shelley's 'Mont Blanc': Landscape and the Ideology of the Sacred Text", *ELH: A Journal of English Literary History* 48 (1981), 778-798, hier 790.

<sup>163</sup>Vgl. Hoagwood, *Skepticism*, 70/71.

nur ihre Konsequenzen sind so, daß sie ihm entweder inakzeptabel (Solipsismus) oder unartikulierbar scheinen. Aber "the one mind" steht. Shelleys epistemologischer Idealismus scheint mir nicht zu bezweifeln. An keiner Stelle von *On Life* praktiziert Shelley, trotz seiner "negative metaphysics", eine skeptizistische *epoche* ("a suspension of judgement") in Fragen der *Epistemologie*, etwa in dem Sinne: die Welt möge letztlich materiell sein oder auch nicht, man könne jedenfalls nichts darüber wissen. Im Gegenteil wiederholt er *uneingeschränkt*: "Nothing exists but as it is perceived." Zu deutlich fällt mir dieser Grundsatz auf, als daß ich noch Hoagwood zustimmen könnte, wenn er schreibt: "Some of Shelley's statements run perilously close [fürchtet er um seine These?] to a denial of the existence of external objects, [...]. But I shall be arguing that [...] Shelley's arguments do not affirm or deny any such thing but rather constitute a 'strict scepticism concerning all assertions' about them."<sup>164</sup> Wenn aber Shelleys "nothing exists but as it is perceived" *keine* Behauptung sein soll, dann ist schwer vorzustellen, wie eine aussehen sollte. Mir scheint es sehr wohl eine zu sein - wenn auch sicherlich eine, zu der er durch skeptisches Hinterfragen gelangt ist.

Und das gleiche gilt auch, wenn Shelley am Ende des fragmentarischen Essays die Frage nach dem Ursprung, dem Grund des Lebens aufwirft.<sup>165</sup> Er *hat*, *pace* Hoagwood & Co., auch hier eine Überzeugung. Die traditionelle Antwort der Menschheit ist: *Religion*. "Yet, that the basis of all things cannot be, as the popular philosophy alledges [dieser Zusammenhang scheint mir Schulzes Auslegung zu stützen], mind is sufficiently evident. Mind, as far as we have any experience of its properties, and beyond that experience how vain is argument, cannot create, it can only perceive." (478). Shelley benutzt also ein Argument Humes - "men do not create any ideas" - , um Ansprüche einer idealistischen Ontologie zurückzuweisen, und er benutzt ein zweites des Schotten - daß Kausalität lediglich ein "natural belief" sei, etwas, das weder aus empirischer Beobachtung noch aus der Vernunft abgeleitet werden könne - , um eine andere Verkleidung des Idealismus zu verwerfen: "It is said also to be the Cause? [*sic*] But cause is only a word expressing a certain state of the human mind with regard to the manner in which two thoughts are apprehended to be related to each other." (478). Das klingt noch nach "suspension of judgement", "cause" als untaugliches Konzept zur Beantwortung metaphysischer Fragen. Doch dann bezieht Shelley, seine Skepsis hintanstellend, Position: "It is infinitely

---

<sup>164</sup>Hoagwood, *Skepticism*, 16, 17.

<sup>165</sup>Der zwischen beiden Komplexen stehende fünfzeilige Absatz wiederholt, daß "things" immer nur als Objekte des Bewußtseins gegeben sind, stellt aber auch apodiktisch die problematische Behauptung auf, "The relations of things remain unchanged by whatever system" (478). Sie wird im Zusammenhang mit Shelleys "imagination" diskutiert werden.

improbable that the cause of mind, that is, of existence, is similar to mind." (478). Heißt das etwa lediglich, daß die Ursache des Lebens keine geistige ist, daß man aber auch nicht das Gegenteil behaupten kann? Diese Lesart scheint mir doch ziemlich weit hergeholt. Der Kontext - aber bitte, das ist Auslegungssache - weist in eine andere Richtung. Shelley insistiert in diesem ganzen Teil: "*not mind, not mind*" - und fügt nirgends hinzu: Was aber sonst, wissen wir auch nicht. Der Fall liegt klar: Die Basis des Lebens und des Bewußtseins ist die Materie, Shelley ist *ontologischer Materialist*. Auch der von Reiman und Powers dem Essay hinzugefügte neue Schlußsatz, der sich zuvor in Shelley's *Speculations on Metaphysics* fand, nämlich "It is said that mind produces motion and it might as well have been said that motion produces mind", unterstreicht nur diese Einschätzung: Doch nicht, daß man das eine so gut wie das andere sagen könnte, soll hier unverbindlich erklärt werden, sondern daß, im Gegensatz zur christlichen Lehre und zur idealistischen Philosophie, *Bewußtsein* sehr wohl als *hochorganisierte Materie in Bewegung* betrachtet werden kann, wie schon d'Holbach in seinem *Système de la Nature* (1770) frech gefragt hatte:

[Descartes] ist der erste, der festgestellt hat, daß das, was denkt, von der Materie unterschieden werden muß, woraus er folgert, daß unsere Seele oder was in uns denkt, ein Geist sein muß, das heißt eine einfache und unteilbare Substanz. Wäre es nicht natürlicher gewesen zu folgern, daß, weil der Mensch, der Materie ist und nur Vorstellungen von der Materie hat, über die Fähigkeit zu denken verfügt, die Materie denken kann?<sup>166</sup>

Shelley war also noch im Dezember 1819 Materialist in der Frage, was die Grundlage des Seins sei, und er war zugleich Idealist in der Frage, wie Erkenntnis möglich sei. Und er war desweiteren so wenig Skeptiker, daß er beides *sagen* bzw. erkennbar erkennbar *nahelegen* konnte, und zwar beides *ohne Einschränkungen*. Und daß er trotz seiner skeptisch-idealistischen Epistemologie eine Aussage darüber machte, worauf Leben und Bewußtsein wohl basierten, also über etwas, das er nach seinem Ansatz eigentlich als nicht entscheidbar hätte auf sich beruhen lassen müssen, zeigt, daß sein vielbeschworener Skeptizismus doch nicht so weit ging, überhaupt keine Ansichten mehr zu haben. Shelleys materialistische Ontologie ist in nichts aus seiner idealistischen Epistemologie abzuleiten - es ist eine *Setzung*, *fideism*, wenn man so will: Hume'scher "animal belief", wie andersherum seine idealistische Epistemologie Folge der Einsicht ist, daß sich *radikale* Epistemologie, die nicht, wie die materialistische, immer schon voraussetzt, was sie erst zu beweisen hätte, nur von den Erkenntnisbedingungen des Subjekts

<sup>166</sup>Zit. nach Gabrijela Vidan, "Der französische Materialismus im 18. Jahrhundert", *Propyläen Geschichte der Literatur Bd.4: Aufklärung und Romantik, 1700-1830*, Berlin: Propyläen, 1988, 140-159, hier 154.

her konstruieren läßt. Der Bruch zwischen beiden Überzeugungen ist zu teuer, zu aufschlußreich, um zugedeckt zu werden.

Skeptiker mögen noch skeptisch sein, das ist ihr Beruf. Aber es gibt weitere Belege für die von mir behauptete recht eigentümliche Kombination von idealistischer Erkenntnisphilosophie und materialistischer Seinslehre bei Shelley - Belege, die darauf hindeuten, daß es sich bei dieser Verschränkung nicht um eine momentane Idiosynkrasie handelt, sondern um eine Position, die er über Jahre hinweg einnahm. Denn auch in seinen *Speculations on Metaphysics* vertritt Shelley, daß die Bewußtseinsinhalte, auch die erstaunlichsten Kombinationen der Dichtung und die subtilsten Deduktionen der Logik und Mathematik, letztlich restlos auf Wahrnehmung - *perception* - zurückzuführen sind, "[and] that beyond the limits of perception and thought nothing can exist."<sup>167</sup> Die Differenzierung zwischen Bewußtseinsinhalten, die kontinuierlicher und regelmäßiger auftreten und die deshalb "*real, or external objects*" genannt würden, und solchen, die vereinzelt oder unregelmäßig auftreten, "such as hallucinations, dreams, and the ideas of madness", sei lediglich eine pragmatische, habituelle:

No essential distinction between any one of these ideas, or any class of them, is founded on a correct observation of the nature of things, but merely on a consideration of what thoughts are most invariably subservient to the security and happiness of life; and if nothing more were expressed by the distinction, the philosopher might safely accommodate his language to that of the vulgar. But they pretend to assert an essential difference, which has no foundation in truth and which suggests a narrow and false conception of universal nature, the parent of the most fatal errors in speculation. [...] The principle of the agreement and similarity of all thoughts is that they are all thoughts; the principle of their disagreement consists in the variety and irregularity of the occasions on which they arise in the mind.<sup>168</sup>

Die Position ist in höchstem Grade extrem, kann aber gerade deshalb eine radikale *Einheitlichkeit* aller Erkenntnis und damit einen schlicht-grandiosen Monismus der Welterfahrung anbieten: "By considering all knowledge as bounded by perception, whose operations may be indefinitely combined, we arrive at a conception of Nature inexpressibly more magnificent, simple and true, than accord[s with] the ordinary systems of complicated and partial consideration."<sup>169</sup>

So wie aber einerseits nur ist, was wahrgenommen wird, ist andererseits das Bewußtsein die Gesamtheit seiner Inhalte: "Mind cannot be considered pure."<sup>170</sup> Das Bewußtsein ist nichts ohne seine Inhalte, und nichts ist außerhalb des Bewußtseins. Die Binnendifferenzierung dieses

---

<sup>167</sup>Shelley's *Prose*, 183.

<sup>168</sup>Shelley's *Prose*, 183.

<sup>169</sup>Shelley's *Prose*, 183.

<sup>170</sup>Shelley's *Prose*, 184.

Feldes erfolgt, wie oben, allein pragmatisch und habituell, auch in Bezug auf *Identität*: Man hat intuitiv Kenntnis seiner eigenen Existenz "and of that connection in the train of our successive ideas which we term our identity"<sup>171</sup> - nach Hume eine nützliche Illusion. Unsere Kenntnis von der Existenz anderer "minds" ist noch nicht einmal intuitiv, sie beruht auf einem bloßen Analogieschluß bezüglich periodisch wiederkehrender Ideenkomplexe - ist also auch nur eine pragmatisch motivierte Annahme, keine begründbare Erkenntnis.

Obwohl Shelley kurz danach auch auf die *sprachliche* Strukturierung des Bewußtseins zu sprechen kommt, hütet er sich doch, wie in *On Life* diese Betrachtungsweise auf das Identitäts-Problem anzuwenden: Das hätte ihn auch hier unweigerlich in die Aporien des "one mind" abstürzen lassen. Stattdessen führt er eine Unterscheidung zwischen "logic, or the science of words", und "metaphysics or the science of facts" ein, die exakt den Umschlag in materialistische Ontologie vorbereitet, der schon das Ende von *On Life* kennzeichnet. "Metaphysics" ist ein eingebürgerter Begriff, aber nach Shelley eine höchst unglückliche Prägung: "[...] etymologically considered it is very ill adapted to express the science of mind. It asserts a distinction between the moral and the material universe which it is presumptuous to assume."<sup>172</sup> *Material universe*? Man stutzt - und ist bereit zu interpretieren: "'material' universe", zumal Shelley ja gerade *keine* Unterscheidung zulassen möchte. Aber nein, auch was folgt, definiert als Objekt der Metaphysik das Bewußtsein, *insofern als* es das Universum *relativ zur menschlichen Identität* konstituiert: "Metaphysics may be defined as the science of all that we know, feel, remember, and believe inasmuch as our knowledge, sensations, memory, and faith constitute the universe relatively to human identity."<sup>173</sup> Ein Spalt tut sich auf und gibt den Blick frei auf die Möglichkeit eines "material universe", das aber nicht epistemologisch gefolgert, sondern bloß ontologisch postuliert werden kann. *Sprachlich* ist seine Notwendigkeit schon gar nicht herleitbar, sind Wörter doch selbst die kontingenten Instrumente des Geistes, nicht jedoch mit ihm identisch: "Logic, or the science of words, must no longer be confounded with metaphysics or the science of facts. Words are the instruments of mind whose capacities it becomes the metaphysician accurately to know, but they are not mind, nor are they portions of mind."<sup>174</sup> In einer großartigen Passage schildert Shelley die unvermeidlichen Schwierigkeiten der Selbstergründung des Bewußtseins:

<sup>171</sup> Shelley's *Prose*, 183.

<sup>172</sup> Shelley's *Prose*, 185.

<sup>173</sup> Shelley's *Prose*, 185.

<sup>174</sup> Shelley's *Prose*, 185.

But thought can with difficulty visit the intricate and winding chambers which it inhabits. It is like a river whose rapid and perpetual stream flows outward - like one in dread who speeds through the recesses of some haunted pile and dares not look behind. The caverns of the mind are obscure and shadowy; or pervaded with a lustre, beautifully bright indeed, but shining not beyond their portals. If it were possible to be where we have been, vitally and indeed - if, at the moment of our presence there, we could define the results of our experience - if the passage from sensation to reflection - from a state of passive perception to voluntary contemplation were not so dizzying and so tumultuous, this attempt would be less difficult.<sup>175</sup>

Würde der Schluß des zweiten Teils von *Mont Blanc* ("in the still cave of the witch Poesy") häufiger gegen diesen Abschnitt gelesen, es gäbe wohl weniger Ratlosigkeit angesichts der Zeilen. Introspektion und Sprache bieten keinen privilegierten Zugang zu Erkenntnis, ja, setzt man Bewußtsein und Welt als Kontinuum, als Ganzheit - "we ought to consider the mind of man and the universe as the great whole on which to exercise our speculations"<sup>176</sup> - , dann kann Sprache, wegen ihrer *Diskontinuität* mit "mind"<sup>177</sup> leicht Scheinalternativen aufwerfen:

Here, above all, verbal disputes ought to be laid aside, though this has long been their chosen field of battle. It imports little to inquire whether thought be distinct from the objects of thought. The use of the words *external* and *internal*, as applied to the establishment of this distinction, has been the symbol and the source of much dispute.<sup>178</sup>

Man erinnert sich: eines Streits, in dem Shelley eine dezidierte Position eingenommen hatte. Nun aber führt er seine zwei Perspektiven - die ontologische und die epistemologische - als zwei lediglich *sprachlich* suggerierte zusammen und formuliert: "This is merely an affair of words and as the dispute deserves, to say, that when speaking of the objects of thought, we indeed only describe one of the forms of thought - or that, speaking of thought, we only apprehend one of the operations of the universal system of beings."<sup>179</sup> M.a.W.: Es tut nichts zur Sache, ob "the great whole" vom Subjekt her als Bewußtseinsinhalt entworfen oder dieser Bewußtseinsinhalt vom "universe" her als Teil des materiellen Wirkungszusammenhanges verstanden wird, *solange nur die prinzipielle Einheit dieses Kontinuums*, immer von *dichotomisch* operierender Sprache bedroht, im Blick bleibt.

<sup>175</sup>Shelley's *Prose*, 186.

<sup>176</sup>Shelley's *Prose*, 186.

<sup>177</sup>Das ist nur ein scheinbarer Widerspruch zu Shelleys anderer poetischer Auffassung, daß Denken sich in Sprache ereignet, mit Sprache koextensiv ist (vgl. Bode, "Distant Relations and Elective Affinities"); das Verhältnis beider Aussagen zueinander wird schon bald diskutiert werden.

<sup>178</sup>Shelley's *Prose*, 186.

<sup>179</sup>Shelley's *Prose*, 186.

So hartnäckig wie spitzfindig ließe sich nun einwenden, dann sei doch wohl auch Idealismus/Materialismus bloß eine sprachlich suggerierte Dichotomie, die die "eentlichen" Verhältnisse nicht träge. Ja sicherlich. Aber es sind (sich widersprechende *und* komplementäre) *Betrachtungsweisen*, mit denen Shelley, ihrer Partialität trotz ihres Totalitätsanspruchs völlig bewußt, *operiert*. Und es ist außerordentlich aufschlußreich zu beobachten, in welchem Zusammenhang er die materialistische Karte voll ausspielt:

Sein Essay *On a Future State* ist nicht, wie der Titel denken lassen könnte, ein politisch-utopischer Text. Er behandelt vielmehr die Frage, ob es ein Leben nach dem Tode gibt. Shelley kontrastiert den verbreiteten Glauben an eine Weiterexistenz mit der Überzeugung von Philosophen und Naturwissenschaftlern, daß Bewußtsein an lebendige Materie geknüpft ist und folglich kein Bewußtsein weiterexistieren kann, wenn der Körper gestorben ist. Shelley wägt ab. Die spontane Reaktion des Hinterbliebenen, die Empfindungen des Beistehenden, deuten darauf hin, daß er um die Finalität des Todes weiß - "When you can discover where the fresh colours of the faded flower abide, or the music of the broken lyre, seek life among the dead" - , "though the popular religion often prevents him from confessing [these anxious and fearful contemplations] even to himself."<sup>180</sup>

So wie schon im Leben die Geisteskräfte eng mit dem Zustand des Körpers korrespondieren, so ist kaum anzunehmen, daß diese Korrespondenz im Augenblick des Todes nicht mehr gelten soll: "Assuredly these are convincing evidences that so soon as the organs of the body are subjected to the laws of inanimate matter, sensation, and perception, and apprehension are at an end."<sup>181</sup> Wenn Geist besonders hochentwickelte Materie ist, aus demselben Stoff wie das Universum, doch eben hochkomplex organisiert, kann wohl kaum das Bewußtsein den Kollaps seiner Struktur überdauern: "It is probable that what we call thought is not an actual being, but no more than the relation between certain parts of that infinitely varied mass of which the rest of the universe is composed and which ceases to exist so soon as those parts change their position with regard to each other."<sup>182</sup> Gegenargument nach Gegenargument wird geprüft - und verworfen. Leben und Bewußtsein, Shelley hat sich entschieden, sind eine Organisationsform der Materie. Es gibt ein generatives Prinzip, eine Kraft ("power"), die bewirkt, "[that] the relations between certain elementary particles of matter undergo a change, and submit to new combinations". So entsteht dann Leben. Aber "power" ist bloß ein behelfsmäßiger Ausdruck - "For when we use the

---

<sup>180</sup>Shelley's *Prose*, 176.

<sup>181</sup>Shelley's *Prose*, 177.

<sup>182</sup>Shelley's *Prose*, 177.

words *principle, power, cause, etc.*, we mean to express no real being, but only to class under those terms a certain series of co-existing phenomena, [...]”<sup>183</sup> - , das, was er bezeichnet, hat offenbar *selbst* kein Bewußtsein, obwohl es solches hervorbringt. Und wie es keine Gründe gibt, eine Existenz vor der Geburt anzunehmen, so gibt es keine uneigennützig, an eine nach dem Tode zu glauben: "All that we see or know perishes or is changed. Life and thought differ indeed from everything else. But that it survives that period beyond which we have no experience of its existence, such distinction and dissimilarity affords no shadow of proof and nothing but our own desires could have led us to conjecture or imagine.”<sup>184</sup> Der Glaube an ein Weiterleben nach dem Tode ist also reines Wunschdenken: "The desire to be forever as we are, the reluctance to a violent and unexperienced change which is common to all animated and inanimate combinations of the universe is, indeed, the secret persuasion which has given birth to the opinions of a future state.”<sup>185</sup> Noch in dieser Selbsttäuschung sieht Shelley also den Ausweis zweier Prinzipien, die die belebte und unbelebte Materie des Universums durchwirken: des Beharrungsvermögens und des Selbsterhaltungstriebes.

An keiner Stelle seines Werks ist Shelley materialistischer. Die Zeit der Abfassung? Ende 1818, über zwei Jahre nach *Mont Blanc*. Aber David Lee Clark hat *auch* recht, wenn er schreibt, daß es *gedanklich* in den Zeitraum 1811-13 paßt, und es dann auf 1812 datiert, so wie er ja auch die *Speculations on Metaphysics and on Morals* (1817/1819/1821) auf 1815 vorzieht. *All diese Essays, in denen Shelley Fragen des Seins und der Erkenntnis ergründet, sind beeindruckende Dokumente einer erstaunlichen Kontinuität seines philosophischen Denkens.*

Daß Shelley aber gerade im Zusammenhang mit dem Tod seinen Materialismus so hervorkehrt, läßt uns den Blick wieder auf das Gedicht wenden. Denn dort waren es ja auch genau jene Passagen, in denen die Möglichkeit *physischer Vernichtung* so eindrucksvoll beschworen wurde, die zugleich am stärksten den Eindruck einer materialistischen Orientierung hervorriefen. Die Koppelung ist signifikant. Denn dieser Aspekt, den wir ja nun längst als Ausgangspunkt des *Dynamisch-Erhabenen* kennen, findet sich nie so bei Coleridge oder Wordsworth. Sicher: Die vermeinte Gefahr ist immer Teil der Erfahrung des Dynamisch-Erhabenen, und es wäre absurd, daraus gleich auf eine materialistische Deutung der Erfahrung zu schließen - ganz im Gegenteil: In der Regel wird in den Texten des 18. Jahrhunderts ja die religiös-idealistische Auflösung geboten. Entscheidend ist vielmehr, wie *intensiv* die Vernich-

<sup>183</sup>Shelley's *Prose*, 177.

<sup>184</sup>Shelley's *Prose*, 177.

<sup>185</sup>Shelley's *Prose*, 177.



tungsbedrohung empfunden/dargestellt wird und ob diese Bedrohung als von einer anonymen, indifferenten Macht ausgehend begriffen wird. Genau das ist aber in *Mont Blanc* - und um das zu sehen, bedarf es nicht unbedingt der vergewissernden Lektüre der Briefe an Peacock - der Fall: *Mont Blanc* führt ein "material sublime" vor, weil es demonstrativ auf eine religiöse closure verzichtet.

Geht man nun aber auf Kant zurück, dann stellt man fest, daß auch er nirgends in der *Kritik der Urteilskraft* "materialistischer" ist als dort, wo er das Dynamisch-Erhabene behandelt. Es ist die schlichte Angst vor der körperlichen Vernichtung durch bewegte Materie, die der Ausgangspunkt des Dynamisch-Erhabenen ist. Mag Kant in seinem kritischen oder transzendentalen Idealismus auch die Frage nach der letztlich geistigen oder materiellen Verfaßtheit der Welt als unentscheidbar, die Antworten als unbeweisbar erwiesen haben, gerade in seiner Analytik des Dynamisch-Erhabenen tritt die materialistische Grundorientierung des vorkritischen Kant wieder deutlich hervor. Daß er die Existenzangst durch Besinnung auf seine Vernunftbestimmung überwindet, fällt dabei durchaus noch in die Kategorie "Fortsetzung der Naturbeherrschung mit anderen Mitteln",<sup>186</sup> ist diese Selbsterhebung des Ohnmächtigen über das Übermächtige doch, wie bei Schiller, nur als eine Art moralischer Selbstentlebung des Sinnenwesens Mensch zu bewerkstelligen,<sup>187</sup> das in seiner körperlichen Existenz nichts Wesentliches bedroht sieht. Damit kann man aber, folgt man der Darstellung von Hartmut und Gernot Böhme in *Das Andere der Vernunft*, im Kant'schen Erhabenen das Paradigma seiner gesamten Philosophie erblicken: Es ist ein Programm der Naturbeherrschung und Selbstdisziplinierung, das seinen Leitbegriff, die Vernunft, über die Abgrenzung und Verdrängung seines "Anderen", der Natur, des Leibes, der Phantasie usw., inauguriert. Im Erhabenen kehrt das in der *Kritik der reinen Vernunft* Verdrängte ästhetisch wieder - und wird "verarbeitet", der Vernunft wieder unterworfen. "[J]ener merkwürdige Umschlag von angstvoller Kleinheit in grandios geweitete Vollkommenheit"<sup>188</sup> kann natürlich, wie Böhme/Böhme es erhellend tun, psychogenetisch und psychohistorisch betrachtet werden, als Sublimierung eines narzißtischen Traumas durch kontraphobische Verkehrung, als Nachtseite der Aufklärung.<sup>189</sup> Aber dieser Umschlag hat auch seinen Ort in der Geschichte der Auseinandersetzung zwischen Idealismus und Materialismus, systematisch gesehen. Kant schrieb 1783 in seinen *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*:

<sup>186</sup>Begemann, *Furcht und Angst*, 137.

<sup>187</sup>Vgl. Begemann, *Furcht und Angst*, 152/153.

<sup>188</sup>Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983, 211.

<sup>189</sup>Vgl. Böhme/Böhme, *Das Andere*, 215-224.

Demnach gestehe ich allerdings, daß es außer uns Körper gibt, d.i. Dinge, die, obzwar nach dem, was sie an sich selbst sein mögen, uns gänzlich unbekannt, wir durch die Vorstellungen kennen, welche ihr Einfluß auf unsere Sinnlichkeit uns verschafft, und denen wir die Benennung eines Körpers geben, welches Wort also bloß Erscheinung jenes uns unbekannten, aber nichtsdestoweniger wirklichen Gegenstandes bedeutet. Kann man dieses wohl Idealismus nennen? Es ist ja gerade das Gegenteil davon.<sup>190</sup>

Wenn ich also schrieb, in Shelleys *Mont Blanc* werde am Modell des Erhabenen eine materialistische Ontologie mit einer idealistischen Epistemologie umschlagartig verknüpft und zwar in einer Weise, die exakt der Bestimmung des Erhabenen in Kants *Kritik der Urteilskraft* gleiche, so wird nun deutlich, daß diese Ähnlichkeit noch viel weiter geht und durchaus kein Grund besteht, etwa an Shelleys Materialismus wegen seiner Nähe zum "kritischen Idealisten" Kant zu zweifeln: Auch von Kants Bestimmung des Erhabenen läßt sich sagen, daß sie emblematisch das Umschlagen einer materialistischen Sicht in eine idealistische vorführe. "Der Grundzug der Kantschen Philosophie ist die Aussöhnung des Materialismus mit dem Idealismus, ein Kompromiß zwischen beiden, eine Verknüpfung verschiedenartiger, einander widersprechender philosophischer Richtungen zu einem System." Daß diese Einschätzung von einem der unphilosophischsten Köpfe unseres Jahrhunderts, Wladimir Iljitsch Lenin stammt, sollte uns nicht stören.<sup>191</sup>

Bleibe nur noch die Differenz, daß es bei Kant die Vernunft ist, bei Shelley aber "the human mind's imaginings" sind, wodurch der Umschlag von Ohnmacht in Allmacht vollbracht wird. Es ist in diesem Zusammenhang weder möglich noch glücklicherweise nötig, Shelleys Poetik *en détail* zu rekapitulieren: Schon einige Grundgedanken aus seiner *Defence of Poetry* machen verständlich, was für eine *regulative Funktion* in seiner Philosophie "imagination" zukommt und wie in diesem Begriff die Dichotomie von Aktivität und Passivität sowie die Opposition von Sprache und "mind" aufgehoben und das Verhältnis von Einbildungskraft zu "reason" umdefiniert wird.

"Reason" wird gleich im ersten Satz der *Defence* als das mindere Vermögen dargestellt, das sich, analytisch und auf Quantitäten abstellend, den Beziehungen zwischen unterschiedlichen Gedanken zuwendet, während "imagination" ein synthetisches Vermögen ist, das schöpferisch, wertend und auf Ähnlichkeiten und Entsprechungen bedacht wirkt:

[Imagination may be considered] as mind acting upon those thoughts so as to colour them with its own light, and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. [...] Reason is the

---

<sup>190</sup>Zit. nach Manfred Buhr, *Immanuel Kant: Einführung in Leben und Werk*, Leipzig: Reclam, 4. Auflage 1989, 89.

<sup>191</sup>Zit. nach Buhr, *Kant*, 139.

enumeration of quantities already known; imagination is the perception of the value of those quantities, both separately and as a whole. Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things. Reason is to Imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance. (480)<sup>192</sup>

Kein Zweifel: Die Einbildungskraft ist das höhere, eigentlich *menschliche* Vermögen, weshalb auch Dichtung, umfassend als "expression of the Imagination" definiert, mit dem Ursprung des Menschen gleichgesetzt werden kann (vgl. 480): Der Mensch ist ein imaginatives Wesen.

Hat man noch Shelleys apodiktisches "mind cannot create" in den Ohren, so mag man sich wundern, wie nun einem wesentlichen Teil des "human mind" Aktivität und Schöpferkraft zugesprochen wird: Sogar das beliebte romantische Bild des dichterischen Bewußtseins als einer Windharfe - die nicht aus sich selbst ertönt, sondern nur, wenn sie von Inspiration bestrichen wird - wird von Shelley aktivisch umgedeutet:

[...] there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient beings, which acts otherwise than in the lyre, and produces not melody, alone, but harmony, by an internal adjustments of the sounds or motions thus excited to the impressions which excite them. It is as if the lyre could accommodate chords to the motions of that which strikes them, in a determined proportion of sound; even as the musician can accomodate his voice to the sound of the lyre. (480)

Das heißt, daß das Prinzip der rein mechanischen Beeinflussung durch das der vom Subjekt hergestellten Korrespondenz abgelöst wird. Und doch besteht kein Widerspruch zu Shelleys Überzeugung, daß das menschliche Bewußtsein nichts erschaffen kann - es handelt sich nur um zwei verschiedene Aussagenbereiche: "Mind cannot create" zielt darauf, daß alles, was im Bewußtsein ist, zunächst hineingelangt sein muß, und dieser Strom der Eindrücke nicht von ihm selbst erzeugt werden kann. Schöpferisch ist die Imagination - man denke an die "witch of Poesy"-Passage in *Mont Blanc* - aber insofern, als sie die Bewußtseinsinhalte umstrukturieren kann, so daß neue Qualitäten entstehen. Ihr Material stellt sie nicht selbst her, aber aus diesem Material stellt sie etwas Neues her, wobei sich das Kreative wiederum einer bewußten Kontrolle oder Steuerung entzieht:

A man cannot say, 'I will compose poetry.' The greatest poet even cannot say it: for the mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness: this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it is developed, and the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or its departure. [...] Poetry [...] in

<sup>192</sup>Shelleys *A Defence of Poetry* wird zitiert nach *Shelley's Poetry and Prose*, eds. Reiman & Powers, die Seitenangaben im folgenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe. - Die zitierte Passage erklärt auch Shelleys Behauptung in *On Life*, "The relations of things [i.e. objects of thought] remain unchanged by whatever system" (478). Die Transformation der Beziehungen kann nur von der Imagination geleistet werden.

this respect differs from logic, that it is not subject to the controul of the active powers of the mind, and that its birth and recurrence has no necessary connexion with consciousness or will. (503/504, 506)

Imagination ist also ein nicht instrumentell einsetzbares Vermögen, das im Bereich der Bewußtseinsinhalte Umformierungen bewirkt und dadurch Neues erzeugt. Da dies aber zugleich der ganze Bereich ist, in dem der Mensch bewußt ist, definiert sich hier seine Relation zur Welt überhaupt. Damit werden Einbildungskraft und "poetry" zu den Instanzen, in denen sich die Selbstdefinition der Menschheit kontinuierlich ereignet. Jeder, der die Möglichkeiten, wie man sich und Welt erfährt, verändert, erweitert und verfeinert hat,<sup>193</sup> hat mitgewirkt an jenem "great poem, which all poets, like the co-operating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world." (493). In diesem Sinne ist Dichtung - weitgefaßt als all das, was den Menschen in seiner Beziehung zu Welt umdefiniert, radikaler formuliert: *erzeugt* - die Kristallisation oder Vergegenständlichung von Augenblicken der Selbstüberschreitung und Neudefinition: "Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds" (504) - ähnlich wie bei Goethe: was einer im Reiche des Geistes errungen habe, das habe er für die Menschheit erworben.

Schaut man sich nun näher an, wie nach Shelley diese Selbst-Be-reicherung des Bewußtseins und Selbsterschaffung des Menschen von-statten geht, so fällt auf, daß er sie in exakt derselben Weise charakterisiert, wie er in *On Life* die befreiende Wirkung der "negative meta-physics" beschrieben hatte: Ziel ist in beiden Fällen das Wegräumen von Automatismen, Klischees und verselbständigten Rastern der Wahrnehmung, um dem In-der-Welt-Sein wieder eine primordiale Intensität, Frische und Unmittelbarkeit zu schenken:

[Poetry] strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms. [...] It reproduces the common universe of which we are portions and percipients, and it purges from our inward sight the film of familiarity which obscures from us the wonder of our being. It compels us to feel that which we perceive, and to imagine that which we know. It creates anew the universe after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration. (505/506)

Eine Unmittelbarkeit der Erfahrung, die doch auf jeder Stufe neu errungen sein will, weil sie durch tagtägliche Gewöhnung bedroht ist:

[The Poets'] language is vitally metaphorical; that is, it marks the before unapprehended relations of things, and perpetuates their apprehension, until the

---

<sup>193</sup>Vgl. *The Revolt of Islam*, 7.32,3109ff.: "And on the sand would I make signs to range / These woofs, as they were woven, of my thought; / Clear, elemental shapes, whose smallest change / A subtler language within language wrought [...]."

words, which represent them, become through time signs of portions of classes of thought instead of pictures of integral thoughts; and then if no new poets should arise to create afresh the associations which have been thus disorganized, language will be dead to all the nobler purposes of human intercourse. (482)

Es fällt schwer, bei diesen Zeilen nicht an Viktor Schklowskijs klassische formalistische Bestimmung der Wirkweise der Kunst zu denken:

[...] gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der 'Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; [...]. [Wir treffen] überall auf dasselbe Merkmal des Künstlerischen: daß es absichtlich für eine vom Automatismus befreite Wahrnehmung geschaffen ist und daß das Ziel des Schöpfers das Sehen dieses Künstlerischen ist, und es 'künstlich' so gemacht ist, daß die Wahrnehmung bei ihm aufgehalten wird und ihre höchstmögliche Kraft und Dauer erreicht [...].<sup>194</sup>

Veränderte Wahrnehmung als Selbstzweck - aber doch auch bei Shelley deshalb nicht folgenlos, ganz im Gegenteil:

[Poetry] awakens and enlarges the mind itself by rendering it the receptacle of a thousand unapprehended combinations of thought. Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar; it reproduces all that it represents, and the impersonations clothed in its Elysian light stand thenceforward in the minds of those who have once contemplated them, as memorials of that gentle and exalted content which extends itself over all thoughts and actions with which it coexists. (487)

Gerade in ihrer synthetischen, Verbindungen, Verknüpfungen, ja Verschmelzungen stiftenden Wirkung liegt zugleich das moralische Moment der Imagination, die im Menschen die Fähigkeit, der Welt mit Sympathie und Empathie zu begegnen, ausbildet:

The great secret of morals is Love; or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting upon the cause. [...] Poetry strengthens that faculty which is the organ of the moral nature of man, in the same manner as exercise strengthens a limb. (487/488)

Mangel an Moral ist Mangel an Einfühlungsvermögen, gleich Mangel an Vorstellungskraft. So zieht sich denn *ein* Gedanke von der technischen

<sup>194</sup>Viktor Schklowskijs, "Kunst als Verfahren" (1916), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, ed. Jurij Striedter, München: Fink, 3. Aufl. 1981, 3-35, hier 15, 31.

Bestimmung der dichterischen Sprache als einer zutiefst *metaphorischen* - also das bislang unerkannt Gemeinsame im Nicht-Identischen aufdeckenden - hin zur moralischen Bestimmung der Wirkweise von Dichtung generell: Der Sinn für das *Verbindende* ist das eigentliche Humanum, Ziel und Vehikel der Selbstentwicklung des Menschen zugleich.

Damit ist aber auch einsichtig, warum die "imagination" gegenüber "reason" eine solche Leitfunktion haben kann: Sie strukturiert, bündelt, verknüpft was sonst nur unvermittelt und sinnlos nebeneinander stünde - kurz: *Sie schafft Sinn*. Was Shelley dagegen in seiner *Defence* als "reason" bezeichnet, müßte durchgehend nicht mit "Vernunft", sondern mit "Verstand" übersetzt werden, allenfalls noch mit "instrumenteller Vernunft". Die Imagination und ihr Ausdruck "poetry" stiften jenen *auf den Menschen bezogenen* und daher eine *Wertung* verkörpernden Rahmen, in dem die anderen menschlichen Vermögen erst ihren Ort finden. Allein deshalb ist nachvollziehbar, warum Shelley seine Formulierung aus *On Life*, "Each is at once the centre and the circumference...", nun erneut aufgreifen und umformulieren kann:

Poetry is indeed something divine. It is at once the centre and the circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred. It is at the same time the root and blossom of all other systems of thought: it is that from which all spring, and that which adorns all; and that which, if blighted, denies the fruit and the seed, and withholds from the barren world the nourishment and the succession of the scions of the tree of life. (503)

"Poetry" umschreibt restlos den Umkreis dessen, was menschlich von Belang ist, und so löst sich auch der letzte vermeintliche Widerspruch, daß Shelley nämlich einerseits (vgl. *Speculations on Metaphysics*) Sprache als Instrument, nicht Teil des Bewußtseins bestimmt, andererseits aber in der *Defence* durchgehend das Bewußtsein des Menschen als sprachlich verfaßtes und daher auch sprachlich entwickelbares entwirft. Als System *symbolischer* Zeichen (i.S.v. C.S. Peirce) hat Sprache keinen Objektbezug - "language is arbitrarily produced by the Imagination and has relation to thoughts alone" (483) - , ist aber gerade wegen dieser eigenen Inhaltslosigkeit (sie ist als System von Differenzen *reine Form*) optimal in der Lage, Inhalte kommunikativ zu transportieren, Bewußtsein zu spiegeln (vgl. 483). D.h., natürlich "sind" Wörter nicht Bewußtsein, und wer wüßte besser als der Dichter über ihre Unzulänglichkeit (Shelleys Randnotiz zu seinem eigenen *On Love*: "These words are inefficient and metaphorical - Most words so - No help - ." [474])? Aber Sprache ist nichtsdestotrotz das bevorzugte Mittel, dessen sich das Bewußtsein in seiner höchsten Form, der Imagination, bei seiner Selbstentfaltung bedient. Dabei skizziert Shelley das Verhältnis zwischen Agens und Mittel so innig dialektisch, daß das eine sich quasi am anderen emporrankt: "[...] language, gesture, and the imitative arts,

become at once the representation and the medium, the pencil and the picture, the chisel and the statue, the chord and the harmony" (481), und die Evolution des Mittels Sprache von der des Bewußtseins schlechthin nicht zu trennen ist, ja von einer wechselseitigen Erzeugung von Sprache und Bewußtsein gesprochen werden muß (vgl. a. *Prometheus Unbound*, II, iv, 72: "He gave man speech, and speech created thought, [...]"). Mit Sprache als Werkzeug restrukturiert die Imagination, sich selbst permanent neue Voraussetzungen schaffend, das Feld der Wahrnehmung: "All things exist as they are perceived" (505), und wenn Shelley dann endlich hinzufügt, "at least in relation to the percipient", hat er dadurch für seine Poetik und Philosophie doch nichts verloren: denn das ist *die einzig relevante* Relation. Wenn die Imagination sie bestimmt, bestimmt sie alles, was belangvoll ist - bestimmt, was belangvoll ist.

Die Imagination übt bei Shelley also, wie die Vernunftideen bei Kant, die höchste regulative Funktion aus: Sie vereint das Disparate, schließt die Einzelerkenntnisse des Verstandes und die Daten der sinnlichen Erkenntnis zu sinnvollen Ganzheiten zusammen und definiert überhaupt, indem sie Ziele und Werte setzt, den Rahmen, innerhalb dessen sich Bewußtseinstätigkeit abspielt. Erst die Imagination stiftet Sinnzusammenhänge, sie ist, wie das Vernunftvermögen bei Kant, Quelle aller Sinngebung. "Imagination" besetzt in Shelleys Philosophie und Poetik genau jenen systematischen Ort, den bei Kant die Vernunft als abstraktes Vermögen und Ensemble regulativer Ideen innehat. Und so ist es nur logisch, daß jenes Vermögen, das am Ende von *Mont Blanc* den Umschlag ins Erhabene bringt und das in Kants Terminologie "Vernunft" heißt, im Gedicht "the human mind's imaginings" genannt wird, es ist immerhin Shelleys Gedicht...

Es ist hier nicht der Ort darzulegen, wie und warum sich bei Kant Verstand und Vernunft auf Kosten der Einbildungskraft profilieren, wie die Einbildungskraft im Projekt der Unterwerfung des Anderen zu "einer Magd des Verstandes degradiert" bzw. ihre Funktion von den anderen, "höheren" Vermögen "sublimiert" übernommen wird:<sup>195</sup> Böhme/Böhme haben der "Furcht vor der Einbildungskraft" in *Das Andere der Vernunft* ein ganzes Kapitel gewidmet.<sup>196</sup> Auch eine ausführliche Debatte der Frage, inwieweit Shelleys Epistemologie der Kants denn nun gleiche - Schulze sieht eine Annäherung,<sup>197</sup> Reisner gar eine Kongruenz der Positionen<sup>198</sup> - , würde eher ablenken. Dazu nur soviel: Shelley kennt weder etwas, das dem *Ding an sich* entspräche, noch Kants Kategorien, folglich

<sup>195</sup>Böhme/Böhme, *Das Andere*, 194, vgl. a. 233ff.

<sup>196</sup>Böhme/Böhme, *Das Andere*, 387ff..

<sup>197</sup>Vgl. Schulze, *Shelley's Theory of Poetry*, 62/63.

<sup>198</sup>Vgl. Thomas A. Reisner, "Tabula Rasa: Shelley's Metaphor of the Mind", *Ariel* 4 (1973), 90-102, hier 90.

auch nicht seine Begründung der Möglichkeit synthetischer Urteile *a priori*, so daß Gleichheit sich allein in dem (allerdings wichtigen) Punkt findet, daß die erfahrbare Wirklichkeit von den Erkenntnisbedingungen des Subjekts her konstituiert wird - eine gewiß schmale Basis, bedenkt man die konkreten Unterschiede. Und doch scheint mir Shelleys philosophische Position mit "kritischer Idealismus" immer noch aussagekräftiger und treffender umschrieben als mit "Skeptizismus", was nun wirklich vieles heißen kann.

Entscheidend für die vorliegende Untersuchung ist vielmehr: In beiden Bestimmungen des Erhabenen - der philosophischen bei Kant, der poetischen bei Shelley - wird, die Terminologie täuscht da nur Unterschiede vor, der Umschlag von Ohnmacht in Allmacht herbeigeführt durch die Besinnung auf das Wesen des Menschen jenseits seiner körperlich-sinnlichen Existenz. Das menschliche Bewußtsein wird aber damit in beiden Fällen nicht nur zum Sinn-Zentrum des Universums, sondern auch zur Quelle und zum Objekt des Erhabenheitsgefühls: Es bewundert seine eigene Bestimmung anläßlich einer "erhabenen" Szenerie, die eben dadurch ihre Bedeutung erhält: "*And what were thou...*". Alle Spekulationen über die Art der Kraft oder Macht, zu der sich das Bewußtsein in *Mont Blanc* in Beziehung setzt - ist es "necessity" oder "permanence" oder gar das Neoplatonische Eine oder was? - , sind daher "beside the point"; auch der Hinweis, es handele sich in jedem Fall, bedenke man die Schlußzeilen, um eine *Projektion* der Imagination,<sup>199</sup> greift eigentlich noch zu kurz: Das Bewußtsein hat am Ende die wahre Macht durchaus entdeckt - sich selbst.

Voraussetzung dieser kopernikanischen Wende des Erhabenen bei Shelley - oder vielleicht gerade *anti*-kopernikanischen Wende, weil hier das *Subjekt* wieder ins Zentrum gerückt wird - ist die Negation des transzendenten Bezugs<sup>200</sup> (bei Kant noch eingebaut, doch nicht mehr tragend) und die Hereinnahme der Transzendenz in den Menschen selbst. Dadurch wird der Weg geebnet für die Transformierung des Erhabenen zu jener paradoxen nicht-transzendenten Transzendenz-Erfahrung, die im 20. Jahrhundert vorzüglich als *linguistische Inkommensurabilität* in Erscheinung tritt.

Der Weg zum Berg wird zum Weg zu sich selbst, wie schon einmal - doch unter welch geänderten Vorzeichen!

---

<sup>199</sup>Vgl. Pulos, *The Deep Truth*, 66; Spencer Hall, "'Mont Blanc'", 201; Jean Hall, *Transforming Image*, 58.

<sup>200</sup>Die anti-transzendente Stoßrichtung des Gedichtes scheint mir unter den neueren Studien noch am ehesten bei Jean Hall erkannt zu sein, vgl. *Transforming Image*, 43-59.





# Vom Mont Ventoux zum Mont Blanc: Petrarca, Shelley und der Berg - mit einem Ausblick auf Pascal und Kants "bestirnten Himmel"

So wie Petrarca von Jacob Burckhardt als einer der frühesten völlig modernen Menschen verstanden wurde, so ist speziell seinem Bericht über die Besteigung des Mont Ventoux, die er am 26. April 1336 unternommen haben will, immer wieder - etwa von Blumenberg, Ritter, Jauß und Stierle - paradigmatische Bedeutung für die Vorgeschichte der Neuzeit zugesprochen worden: Hier zeige sich, so der Tenor, zum ersten Male ein ganz neues innerweltliches, "ästhetisches" Interesse an Natur und Landschaft, theoretische Neugier gepaart mit sinnhaft-diesseitiger Naturzuwendung, der Text sei "Zeugnis einer Epochenchwelle".<sup>201</sup>

Ob aber Petrarca selbst diese Schwelle überschreitet oder im entscheidenden Moment vor ihr zurückschreckt, darüber gehen die Meinungen auseinander: Für Joachim Ritter beginnt mit der Bergbesteigung Petrarcas "die Geschichte [...], in welcher die Natur als Landschaft neben die in der Philosophie und Wissenschaft begriffene Natur tritt"<sup>202</sup> - dies sei aber von Petrarca selbst nicht zu begreifen gewesen: "Es endet damit, daß Petrarca das von ihm Begonnene verneinen und als nichtiges Bewundern der Irdischen verworfen muß."<sup>203</sup> Ähnlich Jauß, der von einer Grenzüberschreitung und Wiederzurücknahme der ästhetischen Neugier" spricht und über das Gipfelerlebnis sagt:

[Es] ist noch kein freies Genießen des Blicks 'von oben', geschweige denn ein bewunderndes Entdecken der Schönheit oder Erhabenheit der Natur, wie es erst sehr viel später die ästhetische Erfahrung der Natur als 'Landschaft' kennzeichnen wird. Wohin auch immer Petrarca seinen Blick wendet und verweilen läßt, stets kehrt er sich vom äußeren Anblick der Welt wieder ab, um sich der Erinnerung oder der Meditation hinzugeben.<sup>204</sup>

Gerade aus dem Faktum des Berichtes lasse sich folgern, "wie stark die Barriere vor jener Erfahrungsweise der Natur gewesen sein muß [...]".<sup>205</sup> Dieser These vom Zurückschrecken vor der neuen Erfahrung und dem Zurückfallen(lassen) in mittelalterliche Denkkonventionen und Erfahrungsweisen hat Karlheinz Stierle widersprochen: Petrarca habe selbst

<sup>201</sup>Karlheinz Stierle, *Petrarcas Landschaften: Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld: Scherpe, 1979, 23.

<sup>202</sup>Joachim Ritter, "Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft" (1962), *Subjektivität: Sechs Aufsätze*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, 141-163, 172-193, hier 150.

<sup>203</sup>Ritter, "Landschaft", 148.

<sup>204</sup>Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München: Fink, 1977, 112.

<sup>205</sup>Jauß, *Ästhetische Erfahrung*, 112.

"eine Erfahrung von Landschaft als ästhetische Landschaft gemacht", daß diese als konflikthaft empfunden oder dargestellt werde, spreche nicht dagegen, daß es eine ästhetische sei.<sup>206</sup>

Die angeschaute, ins Offene führende Fernlandschaft wie die subjektiv durchdrungene und unverwandelte Nahlandschaft sind dargestellte Landschaftserfahrungen, die bei Petrarca in ihrem ästhetischen Eigenrecht erscheinen und in denen doch immer zugleich die Spannung von Weltbezogenheit und Selbstbezogenheit, von Wahrnehmung und Reflexion aufbricht. Gerade diese Spannung ist es, die die Modernität von Petrarcas ästhetischer Landschaftserfahrung ausmacht.<sup>207</sup>

Doch dem hat wiederum Bernhard König in seinem gründlichen Verriß von Stierles Petrarca-Büchlein vehement widersprochen: Petrarcas Vorläufer und -bilder sichtlich konstatiert er, von einem "neuen innerweltlichen Interesse an Landschaft", wie Stierle es behauptete, könne keine Rede sein, speziell bei der Ventoux-Epistel handle es sich um einen "vom ersten bis zum letzten Wort streng durchkomponierte[n] allegorisch-moralphilosophische[n] Traktat",<sup>208</sup> bei Petrarcas angeblichem Fernsicht-Enthusiasmus - im Text nicht auffindbar - handle es sich um eine von Stierles emphatischen Übertreibungen und Projektionen: Petrarca sei von Anfang an "im Lichte Rousseaus präsentiert worden".<sup>209</sup>

Der Fall ist interessant: Petrarca besteigt den Berg aus einem gänzlich diesseitigen Motiv -

Dabei trieb mich einzig die Begierde, die ungewöhnliche Höhe dieses Flecks Erde durch Augenschein kennenzulernen. (88)<sup>210</sup> - ,

die Begegnung mit dem Berg wird jedoch zu einer Begegnung mit sich selbst, das Gipfelerlebnis mit der "zufälligen" Lektüre einer beziehungsreichen Augustinus-Stelle zum Umschlagpunkt, dem der ernüchterte Abstieg folgt - und doch ist die *Qualität* dieser Erfahrung derart umstritten. So oder so gehört sie in die Vorgeschichte der Entwicklung des Erhabenen.

Man weiß heute, daß Petrarcas Ventoux-Bericht mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht wie es zu Anfang und Ende heißt noch am Tage der Besteigung "in Eile und aus dem Stehgreif" (98) ver-

---

<sup>206</sup>Stierle, *Petrarcas Landschaften*, 15, 22/23.

<sup>207</sup>Stierle, *Petrarcas Landschaften*, 83.

<sup>208</sup>Bernhard König, "Petrarcas Landschaften: Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung", *Romanische Forschungen* 92 (1980), 252-282, hier 279.

<sup>209</sup>König, "Petrarcas Landschaften", 281.

<sup>210</sup>Petrarca, *Dichtungen - Briefe - Schriften*, Auswahl und Einleitung Hanns W.

Eppelsheimer, Frankfurt/M.: Insel, 5. Aufl. 1991. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

faßt wurde, sondern wohl erst nach 1352/53, also über 16 Jahre nach dem angeblichen Ereignis und über zehn Jahre nach dem Tod des Adressaten.<sup>211</sup> Aber nicht erst nach dieser Hintergrundinformation sticht die allegorische Grundstruktur des Textes ins Auge: Der Entschluß zum Aufstieg, die Wahl des Bruders als Begleiter, der Aufbruch, die Begegnung mit dem alten Hirten, der vor 50 Jahren selbst oben war und den Jüngeren nun das Unternehmen ausreden will - all dies ist zwar "realistisch"-konkret geschildert, aber immer schon moralisierend ausgedeutet. Vor allem aber sind das Motiv - *cupiditas* - wie das Objekt der Begierde - der Berg - alles andere als allegorisch unvorbelastete Topoi; und es wäre wohl ein naives Mißverstehen der Funktionsweise der mittelalterlichen Allegorie, wenn man die einzelnen konkret-realistischen Elemente gegen eine allegorische Lesart des ganzen Textes ins Feld führen wollte. Sie arbeitet ja gerade so, daß das Konkrete als Versinnbildlichung eines Allgemeinen nahegelegt wird - der Hinweis auf Konkret-Sinnliches in einem Text kann also niemals gegen eine allegorische Lektüre sprechen.<sup>212</sup> Entscheidend ist vielmehr, ob eine allegorische Transformation vom Text suggeriert wird, in diesem Falle: ob die Tatsache und Weise des Aufstiegs als auf Analogien beruhendes *Gleichnis* vorgestellt werden - genau das geschieht aber im Ventoux-Brief schon recht früh.

Petrarca schildert nämlich, daß er aus Bequemlichkeit, Weichlichkeit und Feigheit nicht wie sein Bruder den direkten Weg zum Gipfel wählte, sondern einen weniger steilen, zwar längeren, doch vermeintlich leichteren suchte, mit dem Ergebnis, daß "ich durch die Täler [irrte], während nirgendwo sich ein gelinderer Anstieg eröffnete, vielmehr der Weg sich streckte und zugleich die unnütze Mühe sich verschlimmerte." (91). Er reißt sich zusammen, holt den wartenden, "durch langes Ausruhen erfrischten Bruder" in steilem Aufstieg ein, findet sich dann aber unversehens zum zweiten Male auf abschüssigem Weg: "[...] und wiederum gerate ich beim Durchwandern der Talgründe, während ich einen Weg von bequemer Länge suche, auf einen langen, unbequemen Weg." (91). Das wird *sogleich* verallgemeinernd gedeutet: "Allerdings schob ich so die Last des Steigens auf, aber durch Menschengestalt wird die Natur der Dinge nicht aufgehoben, und es kann nun einmal nicht geschehen, daß irgendein körperliches Wesen durch Hinabsteigen zur Höhe gelangt." (91). Und als sei die christliche Allegorie vom Berg der ewigen

<sup>211</sup>Vgl. Enrico Straub, "Bericht und Reflexion in Petrarca's *Ventoux-Epistel* (Familiars IV, 1)", *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance: Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag*, eds. Klaus W. Hempfer & Enrico Straub, Wiesbaden: Steiner, 1983, 270-288, hier 277, der sich auf die Forschungsergebnisse von Guiseppe Billanovich bezieht.

<sup>212</sup>Vgl. sehr gut zur Scheinalternative biographische vs. allegorische Deutung der *Ventoux-Epistel* Dieter Kremers, "Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux", *Sprachen der Lyrik: Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, ed. Erich Köhler, Frankfurt/M.: Klostermann, 1975, 487-497, hier 488-491.

Gottseligkeit, vom breiten, einfachen und engen, steilen Pfad nicht bereits überdeutlich, läßt Petrarca sich "mindestens dreimal" (91) in die Niederungen verirren und nimmt dann selbst die allegorische Ausdeutung ausdrücklich vor:

Dort [in einem Tal] schwang ich mich auf Gedankenflügeln vom Körperlichen zum Unkörperlichen hinüber und wies mich selbst etwa mit folgenden Worten zurecht: 'Was du heute so oft bei Besteigung des Berges hast erfahren müssen, wisse, genau das tritt an dich und an viele heran, die da Zutritt suchen zum seligen Leben. Aber es wird deswegen nicht leicht von den Menschen richtig gewogen, weil die Bewegungen des Körpers zutage liegen, die der Seele jedoch unsichtbar sind und verborgen. Wohl aber liegt das Leben, das wir das selige nennen, auf hohem Gipfel, und ein schmaler Pfad, so sagt man, führt zum ihm empor. Es steigen auch viele Hügel zwischendurch auf, und von Tugend zu Tugend muß man weiterschreiten mit erhabenen Schritten. Auf dem Gipfel ist das Ende aller Dinge und des Weges Ziel, darauf unsere Pilgerfahrt gerichtet ist. (92)

Allerspätstens von hier an läuft der Text unbestreitbar "zweigleisig" (Straub): Die konkrete Bergbesteigung ist uneigentliche Aussage des eigentlich Gemeinten, und doch kann dies von ersterem nicht isoliert, aber auch das Konkrete vom Allgemeinen nicht verdrängt werden, ist doch gerade die Verknüpfung beider, die Anwesenheit des Allgemeinen im Besonderen, nicht nur der Grundzug der Allegorie, sondern ein Charakteristikum christlich-mittelalterlicher Weltsicht überhaupt. Jeder nachträgliche Versuch, die Wechselbeziehung, ja Kontinuität der Seinsbereiche zu zerschneiden, das eine gegen das andere auszuspielen, ist wohl selbst schon Ausdruck einer großen Ferne zum mittelalterlichen Weltverständnis, das diese Dichotomie so nicht kennt.<sup>213</sup>

Schon vor dem Gipfelerlebnis wird also das Unternehmen vom Text selbst allegorisch gedeutet, wodurch auch die *cupiditas* einen anderen Objekt-Bezug erhält:

Dorthin gelangen wollen zwar alle, aber, wie Ovid sagt, *Wollen, das reicht nicht aus, Verlangen erst führt dich zum Ziele*. Du allerdings - wenn du dich nicht hierin wie in vielen Dingen täuschst - , du willst nicht bloß, du verlangst auch. Was hält dich also ab? Doch wahrhaftig nichts weiter, als daß der Weg durch die irdischen und allerniedrigsten Gelüste ebener ist und, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, bequemer. Gleichwohl mußst du nach langer Irrfahrt unter der Last des zum Unheil aufgeschobenen Weges hinanstiegen zum Gipfel des seligen Lebens selber oder in den Talgründen deiner Sünden säumig erliegen; [...]. (92)

Für ein Verständnis der textlichen Funktion der Augustinus-Passage muß dies unbedingt im Sinn behalten werden: Der Text insistiert schon vorher beinahe ostentativ auf seiner allegorischen Dimension und wendet alles Außen nach innen, nimmt die anschaulich geschilderte Äußerlichkeit ein ums andere mal zum Anlaß, den Blick nach innen zu richten.

---

<sup>213</sup>Vgl. Straub, "Bericht und Reflexion", 274ff..

Das wird besonders deutlich, wenn der Gipfel endlich erreicht ist: "Zuerst stand ich, durch einen ungewohnten Hauch der Luft und durch einen ganz freien Rundblick bewegt, einem Betäubten gleich." (93). Zu Recht hat Enrico Straub vor "vorschnelle[n] modernistische[n] Deutungen" gewarnt,<sup>214</sup> die aus dem Gefühl der Betäubung und der angeblich "dramatische[n] Wendung des Blicks nach unten"<sup>215</sup> auf einen ästhetischen Genuß von Landschaft schließen. Tatsächlich nämlich ist das in jeder Richtung Geschaute bloß Anlaß für Reflexionen, die sich vom Geschauten *absetzen* - Petrarca verharret nicht beim Anblick, der ihm nur Anstoß ist, reflexive Distanz einzulegen: "Ich schaute zurück nach unten: Wolken lagerten zu meinen Füßen, und schon sind mir Athos und Olymp minder unglaublich geworden, da ich das, was ich über sie gelesen und gehört, auf einem Berge von geringerem Rufe zu sehen bekomme." (93). Das kann wohl, mit Verlaub, kaum als Protokoll einer ästhetischen Erfahrung, der man sich hingibt, verstanden werden. "Ich richte nunmehr meine Augen nach der Seite, wo Italien liegt, nach dort, wohin mein Geist sich so sehr gezogen fühlt." (93). Die Alpen versperren den Blick - aber Italien erhebt vor seinem *geistigen* Auge: Wieder ist der Blick nach außen nur Anlaß für eine Wendung nach innen. Und dort bleibt das Zentrum seiner Aufmerksamkeit: denn ehe er noch in die anderen Himmelsrichtungen blickt, nimmt er die Betrachtung des Raumes nun zum Anlaß, über die Zeit zu meditieren, sich Rechenschaft über seinen Lebensweg abzulegen, schonungslos Bilanz zu ziehen: "Mir bleibt allerdings noch viel Zweifelhafte, Beschwerliche zu tun. Was ich zu lieben pflegte, schon liebe ich es nicht mehr. Doch - ich lüge ja: ich liebe, aber minder heftig. - Schon wieder habe ich gelogen: ich liebe, aber bescheidener und zugleich trauriger. Nun endlich habe ich die Wahrheit gesagt." (94). Diese innere Bilanzierung, deren Schilderung einen erheblichen Teil des Textes ausmacht, nimmt ihn so gefangen, daß er vergißt, wo er sich befindet, und beschäftigt ihn so lange, daß die anderen (man tat den Aufstieg nicht ohne Bedienstete) schon zum Abstieg rufen:

Endlich aber verabschiedete ich meine Sorgen, für die ja ein anderer Ort passender sein mochte, schaute um mich und sah nun wirklich das, was zu sehen ich hergekommen war. Man mahnte mich, die Zeit dränge zum Abmarsche, denn schon neige sich die Sonne und der Bergesschatten wachse in die Länge, und nun wandte ich mich, gleichsam erwacht, um und blickte zurück gen Westen. (95)

M.a.W.: Er hat die meiste Zeit auf dem Gipfel *selbstversunken* verbracht, nicht in die Landschaft, sondern in sich vertieft. Die Figur: Anstoß von außen/Versenkung nach innen ist nun schon so fest etabliert, daß die

<sup>214</sup>Straub, "Bericht und Reflexion", 286.

<sup>215</sup>Stierle, *Petrarcas Landschaften*, 95.

Kehre nach dem Blick in Richtung Westen und Süden nicht mehr überraschen kann: "Dieweil ich dieses eins ums andere bestaunte und jetzt Irdisches genoß, dann nach dem Beispiel des Leibes auch die Seele zum Höheren erhob, schien es mir gut, in das Buch der Bekenntnisse des Augustin hineinzusehen, [...]" (95). Der Blick in die *Confessiones* stellt also keinen Bruch zum Vorhergehenden dar, sondern folgt konsequent aus Petrarcas Präferenz für die meditative oder reflektive *Verarbeitung* des Geschauten, eine ästhetischen Hingabe an die neue Erfahrung findet sich nirgends. Wie er nun "zufällig" den folgenden beziehungsreichen Satz liest -

*Und es gehen die Menschen, zu bestaunen die Gipfel der Berge und die ungeheuren Fluten des Meeres und die weit dahinfließenden Ströme und den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, und haben nicht acht ihre selbst.* (96) - ,

ist er wiederum "wie betäubt", "und schloß das Buch im Zorne mit mir selbst darüber, daß ich noch jetzt Irdisches bewunderte. Hätte ich doch schon zuvor - selbst von den Philosophen der Heiden - lernen müssen, daß nichts bewunderswert ist außer der Seele: Neben ihrer Größe ist nichts groß." (96)

Schweigend steigt er herab, nicht ohne ausdrücklich auf die Parallelität zwischen diesem seinem "Bekehrungserlebnis" und dem des Augustinus selbst hingewiesen zu haben. Rückblickend erscheint ihm die Höhe des Gipfels "kaum die Höhe einer Elle zu haben gegenüber der Höhe menschlicher Betrachtung" (97) und er bedenkt, "wie groß der Mangel an Einsicht bei den Sterblichen sei, so daß sie unter Nichtachtung ihres edelsten Teils sich im Vielerlei verlieren und in leeren Schauspielen sich verzetteln und außerhalb suchen, was innen zu finden gewesen wäre." (97). "Ach", schließt er seine Betrachtung, "mit welch einem Eifer müßten wir uns mühen, nicht um die Höhe der Erde unter die Füße zu bekommen, sondern die von irdischen Trieben geblähten Begierden!" (98).

Gerade diese Hoch-Niedrig-Bildlichkeit ruft aber in Erinnerung - konnte man es je vergessen haben? - , daß die Bergbesteigung doch schon *spätestens* seit der zweiten Verirrung in die Niederungen als christlich-allegorisch ausdeutbare nahegelegt worden war, der Text insistierte *immer schon* auf seiner Uneigentlichkeit - und nun besteht er paradoxerweise nach der Augustin-Leküre darauf, daß die Besteigung *wirklich nichts anderes als eine tatsächliche Besteigung* gewesen sei, daher verwerflich, weil die *cupiditas* sich auf das falsche, äußerliche und diesseitige Objekt bezogen habe! Zugleich aber fordert derselbe Text, ihn insgesamt, inklusive des Augustinus-Erlebnisses, als Allegorie zu lesen. Funktionieren kann diese paradoxe Struktur nur, wenn man die Schilderung der Besteigung des Mont Ventoux einerseits als *nicht-allegorische* auffaßt, obwohl der Text selbst sie ausdrücklich als alle-

gorische ausweist (aber nur in nicht-allegorischem Verständnis ist ja eine Verfehlung erkennbar), man andererseits aber - *und dies zugleich* - dieselbe Besteigung als Allegorie auffaßt. Kürzer: Petrarcas Bericht über seine Besteigung des Mont Ventoux ist nur dann eine Allegorie, wenn sein Bericht über ebendiese Besteigung keine Allegorie ist, was er aber, *vor wie nach* dem "Bekehrungserlebnis" von sich nicht nur behauptet, was er sogar *vorführt*. Er ist es, wenn er es nicht ist; er ist es nicht, wenn er es ist.

In jedem Falle ist Petrarcas Weg nach innen und seine Abwendung von der sinnhaften Außenwelt so absolut und endgültig, ja das Abfassen der Epistel selbst letzter Beleg für diese Abkehr,<sup>216</sup> daß es schwerfällt, trotz der besonderen Qualität der deskriptiven Passagen,<sup>217</sup> mehr als nur eine Spur von "weltergreifender Wendung nach außen"<sup>218</sup> zu entdecken: Sie findet sich *allein* im bald schon allegorisch gedeuteten, schließlich allegorisch verneinten Ausgangspunkt der Besteigung - der Motivation. Naturerfahrung und Selbsterfahrung sind noch längst nicht in eine ausgeglichene *ästhetische* Relation zueinander gebracht, zu einseitig sind hier die Gewichte verschoben. Petrarcas Blick auf die Natur ist definitiv noch nicht ästhetisch, sondern bleibt heilsgeschichtlich orientiert - und an diese Orientierung brauchte ihn, ausweislich des sich selbst widersprechenden Textes, nicht erst Augustinus zu erinnern. Der Bekehrte war schon bekehrt.

Und das Erhabene? Stierle versucht es über Petrarcas Fernblick hineinzuzwingen (mit dem es bekanntlich nicht weit her ist, weil er sich immer unverzüglich und wie unvermeidlich nach innen kehrt).<sup>219</sup> Aber leider lassen Stierles Ausführungen über die "Erfahrung der horizontalen Tiefe des Raumes" - "Die sinnliche Wahrnehmbarkeit des Unendlichen [?!] ist das eigentliche Skandalon, das in dieser ästhetischen Erfahrung aufbricht."<sup>220</sup> - entgegen anderslautenden Beteuerungen keinerlei Ähnlichkeit mit irgendeinem einschlägigen Erhabenheitskonzept, schon gar nicht mit dem Kants, dem sie direkt widersprechen, erkennen.<sup>221</sup> Es bleibt unerfindlich, wieso der Blick herab auf die Landschaft für Petrarca diese "zum Symbol innerweltlicher Erschlossenheit des Unendlichen selbst" werden lassen soll. Daß "gerade die Horizontlinie

<sup>216</sup>Vgl. Kremers, "Petrarcas Besteigung", 489-492, 497.

<sup>217</sup>Vgl. Straub, "Bericht und Reflexion", 284.

<sup>218</sup>Jauß, *Ästhetische Erfahrung*, 123.

<sup>219</sup>Vgl. generell zur Kritik an Stierles Ansatz und Arbeitsweise König, "Petrarcas Landschaften".

<sup>220</sup>Stierle, *Petrarcas Landschaften*, 26, 27.

<sup>221</sup>Stierles Ausführungen über Erhabenes und Horizontjenseitigkeit (65ff.) sowie seine modifizierende Fußnote 53 deuten darauf hin, daß ihm unklar geblieben ist, wieso die bei ihm zentrale Einbildungskraft bei Kant angesichts des Unendlichen, das ja bei Stierle sogar "sinnlich wahrnehmbar" ist, scheitert, und dann aus diesem Scheitern das Erhabenheitsgefühl entsteht.



selbst eine Verweisung auf die innerweltliche Horizontjenseitigkeit, die gleichfalls prinzipiell der ästhetischen Erfassung offensteht" sein soll,<sup>222</sup> ist ja nachvollziehbar: Hinterm Horizont geht die Welt weiter, und: "Schön ist es auch anderswo, und hier bin ich sowieso." (Wilhelm Busch). Erhabenheit macht das noch nicht aus.

Das Erhabene stellt sich bei Petrarca nicht ein, weil er von vorneherein nicht zuläßt, daß die Größe und Weite der Natur ihn überwältigt. Das Betäubtsein wird *erwähnt* - und damit hat es sich. Die Möglichkeit einer Ohnmachtserfahrung, wie sie für die Erfahrung des Erhabenen konstitutiv ist, ist *reflexiv* verstellt. Sie kann gar nicht gemacht werden, weil Petrarca sich der Natur *nicht ästhetisch*, sondern von Beginn an *moralisierend-deutend* nähert. Die Einsicht in die Größe der menschlichen Seele ist bei Petrarca nicht gekoppelt an ein Gefühl der Erhabenheit - und dies gleich aus zwei Gründen: Dieser Einsicht ging, wie erwähnt, keine für das Erhabene konstitutive Erniedrigungserfahrung voraus, und - interessanter noch, weil es auf das Paradox der nicht-allegorischen Allegorie ein zweites setzt - die Einsicht in die Größe der menschlichen Seele ist paradoxerweise für Petrarca gleichbedeutend mit einer Erniedrigungserfahrung - man vergegenwärtige sich seine zerknirschte, zornige, selbstbezüglichende Reaktion. Die Größe der menschlichen Seele anerkennend, muß er einräumen, schlimm gefehlt zu haben. Nicht Selbsterhebung, Selbsterniedrigung ist die Folge der Einsicht: "Ach, mit welchem Eifer müßten wir uns mühen, nicht um die Höhe der Erde unter den Fuß zu bekommen, sondern die von irdischen Trieben geblähten Begierden!" (98)

Wenn also bei Petrarca wie bei Shelley die Begegnung mit dem Berg zur Begegnung mit sich selbst wird, so doch in einem völlig entgegengesetzten Sinn: Bei Shelley kann die überwältigende Naturerfahrung zur Selbsterfahrung werden, weil ihn die Natur als nicht-gesellschaftlicher Raum in ihrer unermesslichen Größe und indifferenter Bedrohlichkeit zunächst die Beschränktheit seines Vorstellungsvermögens und die Ohnmacht seiner körperlichen Existenz, dann aber in beiden Fällen seine Überlegenheit über diese Natur in seiner Bestimmung als Vernunftwesen erfahren läßt. Historische Voraussetzung dieser ästhetischen Erfahrung ist allerdings, daß es Naturräume gibt, die sich der gesellschaftlichen Unterwerfung und Nutzung entziehen - das Meer, das Hochgebirge, der Himmel - , dies sind die Orte des Erhabenen. Die beherrschte Natur kann schön sein, erhaben ist allein die unbeherrschte,<sup>223</sup> denn nur sie

---

<sup>222</sup>Stierle, *Petrarcas Landschaften*, 27.

<sup>223</sup>Vgl. Begemann, *Furcht und Angst*, 163; Hartmut Böhme, "Das Steinerne: Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des 'Menschenfremdesten'", *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, ed. Christine Pries, Weinheim: VCH, 1989, 119-141, hier 123.

hält eine Lektion für den Betrachter bereit, aus der er gestärkt hervorgeht, weil er dem "Anderen" der Zivilisation begegnet ist.<sup>224</sup>

Diese Differenzqualität zwischen beherrschter und unbeherrschter Natur kann aber selbstverständlich erst relevant werden, wenn die Naturunterwerfung solche Ausmaße angenommen hat, daß die *unbeherrschte* Natur überhaupt als *besondere* Qualität wahrgenommen wird. Erst wenn Ökonomie und Wissenschaft sich mit partikularem Interesse der Natur bemächtigen, kann in Opposition dazu - aber auch kompensatorisch - eine *ästhetische* Zuwendung zur Natur auftreten, die für sich beansprucht, interesselos und nicht-partikular zu sein. Joachim Ritter trifft in seinem grandiosen Essay "Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft" also den Nagel auf den Kopf, wenn er schreibt:

In der geschichtlichen Zeit, in welcher die Natur, ihre Kräfte und Stoffe zum 'Objekt' der Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten technischen Nutzung und Ausbeutung werden, übernehmen es Dichtung und Bildkunst, die gleiche Natur - nicht weniger universal - in ihrer Beziehung auf den empfindenden Menschen aufzufassen und 'ästhetisch' zu vergegenwärtigen.<sup>225</sup>

So wirkt aber auch schon die *ästhetisch betrachtete* Natur selbst. Es ist allein die *ästhetische Einstellung* zur Natur, die noch vorgeben kann, sie in ihrer Totalität zu erfassen, gerade weil sie sie in ihrer irreduziblen Andersheit stehenläßt, aus der Position eines, der sich aus ihr emanzipiert/entfremdet hat.

Das Erlebnis des Erhabenen steht damit emblematisch für eine Phase der Naturunterwerfung, es präsentiert *en miniature* eine (ideelle) Aneignung des "Restes", der, da nicht verwertbar, von enormer Wichtigkeit für die Bestimmung der eigenen Identität ist: An ihm erfährt sich der Mensch als Nicht-Natur. Die Beherrschung der Natur mag nach Schiller Vorbedingung der Freiheit des Menschen sein,<sup>226</sup> *bewußt* wird er sich dessen in einer Haltung, die den Zugriff unterläßt (sich eher ergreifen läßt), und vornehmlich angesichts *der* Natur, die den Zugriff nicht zuläßt. "[D]ie ästhetische Zuwendung zur Natur [setzt] [...] die gesellschaftliche Herrschaft über die Natur voraus,"<sup>227</sup> sie ist Merkmal eines gewissen Grades von Naturunterwerfung.<sup>228</sup>

Bei Petrarca fehlt all dies, muß fehlen. Das Ästhetische kann gar nicht auf den Plan treten, weil die Totalität der Welterfahrung noch re-

<sup>224</sup>Vgl. Zelle, 'Angenehmes Grauen', 101.

<sup>225</sup>Ritter, "Landschaft", 153/154.

<sup>226</sup>Vgl. zu diesem Zusammenhang von Landschaft, Natur und menschlicher Freiheit bei Schiller Ritter, "Landschaft", 158ff..

<sup>227</sup>Ritter, "Landschaft", 162.

<sup>228</sup>Vgl. dazu Dieter Groh/Rolf-Peter Sieferle, "Naturerfahrung, Bürgerliche Gesellschaft, Gesellschaftstheorie", *Merkur* 35 (Juli 1981), 663-675.

ligiös gewährleistet ist. Der Naturraum ist kein "Anderes", sondern restlos Teil eines unauflösbaren Weltganzen. *Deshalb* wird die Begegnung mit ihr immer zur Begegnung mit sich selbst: weil der umfassende Sinn - und damit ihre Bedeutung für den Menschen - *immer schon vorliegt* -, und dies ist definitiv nicht ein vom individuellen Bewußtsein gestifteter Sinn. So ist es nicht zufällig, sondern signifikant und zwingend, daß die Selbsterfahrung in der Natur für Shelley eine Erfahrung der Selbsterhebung, für Petrarca dagegen eine der Selbsterniedrigung ist. Bei Shelley spürt sich das Bewußtsein in seiner Erhabenheit, bei Petrarca spürt es sein Nicht-Genügen vor einer außer ihm liegenden Instanz. Bei Shelley geht, um ein Wort Pascals zu variieren, die Größe aus dem Elend hervor, bei Petrarca das Elend aus der Größe. Zwischen beiden Stationen findet sich die Geschichte des Religiös-Erhabenen.

Unendlichkeit war bis zu Beginn der Neuzeit ein ausschließlich Gott zukommendes Attribut. Erst die Erkenntnisse der "new science", der Astronomie Galileis, Kopernikus' und Brunos machen sie vom 17. Jahrhundert an zu einer innerweltlichen, physikalischen Größe: Die Unendlichkeit des materiellen Universums wird zu einer Provokation des menschlichen Denkens ohnegleichen. Wie diese Revolutionierung des Weltbildes religiös abgefedert wurde, haben unter anderen Marjorie Hope Nicolson und Ernest Tuveson<sup>229</sup> beeindruckend gezeigt: Der unendliche Raum wird zunächst über die gemeinsame Qualität der Grenzenlosigkeit zum *Sinnbild* Gottes, dann aber mit Gott ineins gesetzt - "Space is Deity", so beispielsweise sinngemäß der *Cambridge Platonist* Henry More (1614-1687).<sup>230</sup>

Wenn Gott aber mit dem Universum koinzidiert, wie kann er ihm transzendent sein? Man sieht: Mit dieser Antwort auf die Provokation der Naturwissenschaften hat man sich einen weltimmanenten Gott eingehandelt - eine geistige Revolutionierung nicht minder großen Ausmaßes. Das Göttliche wird eine Qualität des empirischen Kosmos, der nicht länger bloß Abbild einer höheren Realität ist. Ein Gestaltumsprung von menschengeschichtlicher Bedeutung hat stattgefunden.

Die Vorstellung der Unendlichkeit als eines Aspektes der physischen Natur muß aber erst recht den Ort des Menschen in Frage stellen, und bei keinem Denker des 17. Jahrhunderts findet man die Gefahr des Selbstverlustes angesichts der unendlichen Räume des Alls drängender artikuliert als bei Blaise Pascal: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie." - "Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume

<sup>229</sup>Vgl. Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the "New Science" upon Seventeenth Century Poetry*, Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1950; dies., "The 'New Astronomy' and the English Literary Imagination", *Studies in Philology* 32 (1935), 428-461; Ernest Lee Tuveson, "Space, Deity and the 'Natural Sublime'", *Modern Language Quarterly* 12 (1951), 20-38.

<sup>230</sup>Vgl. Nicolson, *Mountain Gloom*, 136.

erschreckt mich."<sup>231</sup> Es ist dies nicht nur das Erschrecken eines Menschen, der sich zwischen die unvorstellbare Unendlichkeit des Welt-raums auf der einen und das gleichfalls unvorstellbare "Nichts" der atomaren Welt gestellt sieht:

Was ist denn schließlich der Mensch in der Natur? Ein Nichts im Hinblick auf das Unendliche, ein All im Hinblick auf das Nichts, eine Mitte zwischen dem Nichts und dem All, unendlich weit davon entfernt, die Extreme zu begreifen. [...] Er ist ebenso unfähig, das Nichts zu sehen, aus dem er gezogen ist, wie die Unendlichkeit, von der verschlungen wird.<sup>232</sup>

Es ist nicht nur das Grauen dessen, der erkannt hat, daß die ganze Größe des Menschen im Denken liegt, daß aber das Denken angesichts der Unendlichkeit nichts vermag. Die Aufgabe der anfangs noch hoffnungsvoll verkündeten Selbsterhebung des denkenden Menschen (sehr an Kants Erhabenes erinnernd) -

Nicht im Raume darf ich meine Würde suchen, sondern in der Ordnung meiner Gedanken. Ich wäre nicht größer, wenn ich Länder besäße. Durch die Ausdehnung umgreift mich das Weltall, und verschlingt mich wie einen Punkt; durch den Gedanken umgreife ich es.<sup>233</sup> -

markiert zwar den Punkt, an dem das Grauen als Korrelat der Unfähigkeit, *sich wiederzufinden*, einsetzt, wie Béguin schreibt:

Das eigentliche Pascalsche Grauen aber ist dies: daß es für das menschliche Denkvermögen ungewiß geworden ist, ob es sein Objekt noch bewältigen kann, oder, genauer gesagt, daß es die Fähigkeit verloren haben könnte, das Objekt zu humanisieren, das heißt, es in ein erträgliches Verhältnis zum Menschen zu bringen. Wird man dem Menschen noch einen Platz zuweisen können, wo er sein Dasein gegen das Unmaß behaupten kann, in einer Welt, mit deren Größenordnung ihn nichts mehr verbindet?<sup>234</sup>

All dies ist zutreffend - doch das tiefste Grauen liegt im *Schweigen* der Räume. Der Trost des Menschen, selbst im Tode noch als moralisches Wesen über der Natur zu stehen -

Aber wenn das Weltall ihn zermalmt, so wäre der Mensch noch edler als das, was ihn tötet, denn er weiß, daß er stirbt, und kennt die Überlegenheit, die das Weltall über ihn hat; das Weltall weiß nichts davon. Unsere ganze Würde besteht also im Gedanken. Daraus muß unser Stolz kommen, nicht aus Raum und Zeit, die wir nicht ausfüllen könnten. Bemühen wir uns also, gut zu denken: das ist das Prinzip der Moral.<sup>235</sup> - ,

---

<sup>231</sup>Pascal, *Gedanken*, 150.

<sup>232</sup>Pascal, *Gedanken*, 149.

<sup>233</sup>Pascal, *Gedanken*, 60.

<sup>234</sup>Albert Béguin, *Blaise Pascal*, Reinbek: Rowohlt, 1988, 48.

<sup>235</sup>Pascal, *Gedanken*, 61.

dieser Gedanke, der sich exakt so in Kants *Kritik der Urteilskraft* wiederfindet, wird bei Pascal schal angesichts der Möglichkeit, daß "da" nichts ist. Es kennzeichnet seine Radikalität als Denker, daß er sich, ähnlich wie später Sören Kierkegaard, aus seinem radikalen Skeptizismus ("Wenn der Mensch zuerst sich selbst erforschte, würde er sehen, wie unfähig er ist, weiterzugehen.")<sup>236</sup> nur den Ausweg per *Sprung* in den Glauben erlaubt, die berühmte *Wette* auf die Existenz Gottes vorschlägt.

So wie der Triumph der naturwissenschaftlichen Erkenntnis durchaus zwiespältige Gefühle auslöste (eine altvertraute *Mischung* aus Macht- und Ohnmachtsgefühlen) -

Das Unendliche, lange Zeit ein Attribut einzig der göttlichen Existenz, war auf die Stufe irdischer Qualifikation herabgezogen worden. Eine so gewaltsame Ausweitung des Horizonts und die so plötzlich ins Bewußtsein tretende Disproportion zwischen menschlichen und kosmischen Maßen mußten zwangsläufig alle theologischen und philosophischen Systeme, die der früheren Sicht der Dinge angepaßt waren, in Mitleidschaft ziehen. Und war auch die Leistung, die Grenzen des antiken Kosmos gesprengt zu haben, danach angetan, dem Menschegeist die Reichweite seiner Macht vor Augen zu führen, so mußte die Erkenntnis, daß der Mensch im Vergleich mit dem unbegrenzten Weltall nur ein Staubkorn ist, ihm gleichwohl eine Angst einflößen, die jenem stolz auflodernden Kraftbewußtsein in hohem Maße abträglich war.<sup>237</sup> - ,

so war von nun an auch die Begegnung des Menschen mit allem "schlechthin Großen", "[dessen] Anschauung eine Idee der Unendlichkeit bei sich führt" (Kant), von ebendiesem Zwiespalt gekennzeichnet: Am Beginn der Geschichte des Erhabenen steht die *Verdiesseitigung* der Unendlichkeit - und die auf dem Fuße folgende gegenläufige *transzendente* Interpretation der neuen Erfahrung. Hundert Jahre und länger wird die Erfahrung des unermeßlich Großen in der Natur als Erfahrung der Gegenwart Gottes in der Natur verstanden. Im erhabenen Gefühl des Blicks auf den nächtlichen Sternenhimmel - längst nicht jeder läßt Pascals Grauen dauerhaft zu - lebt der kosmische Schrecken als *domestizierter* fort,<sup>238</sup> und gerade in der Unbegreiflichkeit des Anblicks wird seine moralische Bedeutung gesehen, wie auch schon bei Pascal: "[Die Natur] ist eine Kugel, deren Mittelpunkt überall, deren Umfang nirgends liegt [man beachte wieder die Übertragung der alten Gottesumschreibung auf die Natur]. Schließlich ist dies das größte fühlbare Zeichen der Allmacht Gottes: daß unsere Vorstellung sich in diesem Gedanken verliert."<sup>239</sup>

<sup>236</sup>Pascal, *Gedanken*, 153.

<sup>237</sup>Béguin, *Pascal*, 46.

<sup>238</sup>Vgl. Begemann, *Furcht und Angst*, 118; vgl. ebenfalls das ganze 3. Kapitel in Böhme/Böhme, *Das Andere: "Kosmologie und poetischer Traum"*.

<sup>239</sup>Pascal, *Gedanken*, 147.

Spätestens bei Kant aber tritt das ein, was Böhme/Böhme leicht denunziatorisch die "Selbstvergottung des Menschen", eine "Regression zurück auf die Stufe narzißtischer Allmachts- und Harmoniephantasien" genannt haben.<sup>240</sup> Man könnte auch sagen: Es ist die Entgöttlichung der Erhabenheitserfahrung, deren Verdiesseitigung konsequent fortgesetzt wird. Kants berühmter "Beschuß" der *Kritik der praktischen Vernunft* - "Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: *der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir*."<sup>241</sup> - weist schon den Weg, den er in der *Kritik der Urteilskraft* gehen wird; das dann folgende skizziert im Grunde seine "Analytik des Erhabenen":

Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz. Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußeren Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehliche Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch ins grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit an und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch aber auch zugleich mit allen jenen sichtbaren Welten) ich mich nicht wie dort in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne. Der erstere Anblick einer zahllosen Weltenmenge vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit als eines *tierischen Geschöpfs*, das die Materie, daraus es ward, dem Planeten (einem bloßen Punkt im Weltall) wieder zurückgeben muß, nachdem es eine kurze Zeit (man weiß nicht wie) mit Lebenskraft versehen gewesen. Der zweite erhebt dagegen meinen Wert als einer Intelligenz unendlich durch meine Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Tierheit und selbst von der ganzen Sinnenwelt unabhängiges Leben offenbart, wenigstens soviel sich aus der zweckmäßigen Bestimmung meines Daseins durch dieses Gesetz, welche nicht auf Bedingungen und Grenzen dieses Lebens eingeschränkt ist, sondern ins Unendliche geht, abnehmen läßt.<sup>242</sup>

Rudolf Unger hat schon in den 20er Jahren das Kant-Wort vom bestirnten Himmel in den Zusammenhang der Entwicklung seines Denkens überhaupt gerückt und deutlich gemacht, wie nach der kritischen Zurückweisung der Bereiche der traditionellen Metaphysik als Gegenstände rationaler Erkenntnis diese für Kant doch als Gegenstände moralisch-ästhetischer Erfahrung erhalten bleiben mußten, und wie ja gerade im Erhabenen sich Ästhetik und Ethik berühren:

[...] das wahrhaft Erhabene ist für den reifen Kant letzten Endes einzig und allein 'das moralische Gesetz in mir', die über das Diesseits hinausweisende ethische Anlage und

<sup>240</sup>Böhme/Böhme, *Das Andere*, 202, 200.

<sup>241</sup>Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, ed. Karl Vorländer, 9. Auflage 1929, ergänzter Nachdruck, Hamburg: Meiner, 1985, 186.

<sup>242</sup>Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, 186.

Bestimmung des Menschen. Alles Natürliche kann nur insofern erhaben genannt werden, als es zur wenigstens partiellen Bestätigung dieses moralischen Vermögens zur Überwindung der Sinnlichkeit Gelegenheit gibt. Nichts in der Natur aber bietet eben [...] für Kants Empfinden hierzu unmittelbareren und großartigeren Anlaß als 'der bestirnte Himmel über mir', der Anblick der zahllosen überirdischen Welten. [...] Demütigend und erhebend in Einem, ebenso wie das 'sittliche Gesetz in mir' zugleich demütigt und erhebt. In dieser Doppelseitigkeit des Gefühles fromm resignierender und zugleich zuversichtlich vertrauender Ehrfurcht [...] schließt sich für den reifen Kant die theoretische und emotionale [...] Seite seiner Weltbetrachtung zusammen [...].<sup>243</sup>

Und Shelley? Auch für ihn ist das Universum unendlich, ohne Ende, ohne Anfang ("the everlasting universe of things"). Worin er die moralische Wirkung der Imagination und der Dichtung begründet sah, ist bereits dargelegt worden, und daß das Erhabene für ihn nicht weniger als für Kant eine *moralische* Qualität darstellte, erhellt ja schon daraus, daß sich in ihm der Mensch der Macht seiner "imagination" bewußt wird ("And what were thou...").

Doch die Parallele geht weiter. In seinen *Speculations on Morals* stellt Shelley die moralische Entwicklung des Menschen und der Menschheit als eine zunehmende Überwindung der rein sinnlichen Seite menschlicher Existenz dar. Es ist der Geist in seinem *aktiven* Aspekt - "imagination" - , der die Unmittelbarkeit der körperlichen Empfindung überschreitet und dadurch die Vorbedingung für ein anderes Übersich-hinausgehen schafft: für umfassende Sympathie und Empathie. Jede Art von Fortschritt, auch der moralische, ist somit gebunden an die Entwicklung des Vorstellungsvermögens, der Einbildungskraft:

The imagination thus acquires by exercise a habit as it were of perceiving and abhorring evil, however remote from the immediate sphere of sensations with which that individual mind is conversant. Imagination or mind employed in prophetically [imaging forth] its objects is that faculty of human nature on which every gradation of its progress, nay, every, the minutest, change depends.<sup>244</sup>

Ganz so wie Kant den Sinn für das Erhabene an die Entwicklung sittlicher Ideen koppelt, so koppelt Shelley die wahre Moral an die Entwicklung der "imagination", deren Größe sich ebenfalls in der Fähigkeit, Erhabenes zu empfinden, erweist. Und doch scheint mir die Verdiesseitigung des Erhabenen bei Shelley noch etwas radikaler gefaßt, etwa in dem Sinne, den Böhme/Böhme formulieren: "Wo die Natur zur vermittelnden Chiffrenschrift des menschlichen Vernunftzusammenhangs wird, spiegelt sie nicht mehr einen göttlichen Demiurgen oder das Schöpfungsmonopol des allmächtigen Gottes, sondern - wie das Kunst-

<sup>243</sup>Rudolf Unger, "'Der bestirnte Himmel über mir...': Zur geistesgeschichtlichen Deutung eines Kant-Wortes" (1924), *Aufsätze zur Literatur- und Geistesgeschichte*, Berlin: Junker & Dünhaupt, 1929, 40-66, hier 60, 61.

<sup>244</sup>Shelley's *Prose*, 189.

werk den Künstler - nur noch den 'Geist' des Erkennenden selbst."<sup>245</sup> Die Rolle Gottes in Kants System ist keine tragende mehr, beim "Atheisten" Shelley ist er vollends zu einem *potentiellen Aspekt* des Menschen geworden. Erkennend, daß die Gottesvorstellungen der Völker und Individuen Spiegelungen ihres jeweiligen Seins und Bewußtseinsstandes sind, setzt er in seinem *Essay on Christianity* auf eine progressive Koevolution der Selbst- und Gottesbilder:

The perfection of the human and the divine character is thus asserted to be the same: man by resembling God fulfils most accurately the tendencies of his nature, and God comprehends within itself [*sic*] all that constitutes human perfection. Thus God is a model through which the excellence of man is to be estimated, while the *abstract* perfection of the human character is the type of the *actual* perfection of the divine.<sup>246</sup>

Es scheint, daß Shelley hier ein Pakt zur wechselseitigen Erschaffung von Mensch und Gott vorschwebt, wie er die Leitidee von Thomas Manns *Josephs*-Romanen bildet. Die Menschheit entwickelt sich an den von ihr selbst projizierten Vorstellungen ihrer selbst, an den offen gehaltenen Möglichkeiten ihres Begriffs. Es handelt sich somit um eine vernunftmäßig-moralische-imaginative Selbsterschaffung der Menschheit, die sich an den eigenen ideellen Vorwürfen aufrichtet. In einem quälend langsamen Prozeß tritt die sie aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit heraus: "*Gott*" ist das, was noch zu tun bleibt.

In diesem Sinne, aber nur in diesem, ist Shelleys Universum nicht gottlos. Daß die Stille nicht Leere signalisiert, sondern als *Schweigen* aufgefaßt wird, ist eine Verheißung. Es verweist zurück auf den edelsten, moralischsten Zug des Menschen: die unabstellbare Fähigkeit, Bezüge herzustellen.

---

<sup>245</sup>Böhme/Böhme, *Das Andere*, 175.

<sup>246</sup>Shelleys *Prose*, 207.





## Variationen des Erhabenen, oder: Gemischtes Doppel: P.B. Shelley/W. Turner vs. W. Wordsworth/C.D. Friedrich

Mit keinem Maler ist P.B. Shelley wohl häufiger in Zusammenhang gebracht worden als mit William Turner, wie auch Turner seinerseits bevorzugt mit Shelley verglichen wird. Die Assoziation beruht also auf Gegenseitigkeit - und ist so gut etabliert, daß etwa James B. Twitchell in seiner Dichtung und Malerei vergleichenden Studie *Romantic Horizons* eigens begründen zu müssen glaubt, warum er, vom Usus abweichend, Shelley mit Constable koppelt (der normalerweise mit Wordsworth liiert wird).<sup>247</sup>

Nun ist Turner *der* Maler des "natural sublime".<sup>248</sup> Er war es, der, geleitet von seinem Interesse an der unbändigen *Gewalt* der Natur, an Stürmen, Fluten und Lawinen, die Landschaftsmalerei seiner Zeit revolutionierte, indem er das alte Ziel des "Grand Style", den Betrachter zu überwältigen, mit unerhörten formalen Neuerungen weiterverfolgte.<sup>249</sup> In seinen Farbstrudeln und -wirbeln ist die Auflösung der Gegenständigkeit beispiellos weit vorangetrieben, der Betrachter wird durch die Dynamik der Bilder unweigerlich in sie hineingezogen, ohne dann den vertrauten Halt zu finden. Die Überwältigung des Betrachters ist also bei Turner nicht weniger eine Sache der formalen Gestaltungsweise als eine des Sujets oder des Bildformats - vielleicht sogar eher. Und gerade darin scheint die intuitiv erahnte Kongenialität von Turner und Shelley recht eigentlich zu liegen: Die reine *subject matter* etwa von Turners Alpenbildern, die als hervorragende Beispiele seines "natural sublime" gelten,<sup>250</sup> könnte ja ohne weiteres auch mit Byrons *Manfred*, dem sechsten Buch von Wordsworths *Prelude* oder auch mit Coleridges *Hymn Before Sunrise* korreliert werden<sup>251</sup> - es ist erst die Ahnung, daß Turner mit Farben und Formen umgeht wie Shelley mit Sprache, die Vermu-

---

<sup>247</sup>Vgl. Twitchell, *Romantic Horizons*, 163.

<sup>248</sup>Vgl. Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, London: British Museum Publ., 1980:

"[Turner] was fully aware of the idea and its implications, and indeed built his art upon a foundation, and in a philosophical context, established by the theorists of the sublime."

(11). "[...] there can be no doubt that he gauged his own most serious and powerful works by the notion of the sublime as it had been so fully and elaborately formulated by the theorists of the period. Just because that formulation is not so readily available to us now, or because we have other, perhaps more sophisticated reasons for appreciating him, we should not fail to respond to his art as he certainly intended us to." (105).

<sup>249</sup>Vgl. *The Turner Collection in the Clore Gallery: An Illustrated Guide*, London: Tate, 1987, 21.

<sup>250</sup>Vgl. Jack Lindsay, *Turner: The Man and His Art*, London usw.: Granada, 1985: "Now that he had seen Switzerland he could let himself go in mountain views that embodied all the aspects considered necessary for the making of the Sublime." (38).

<sup>251</sup>Vgl. J.R. Watson, "Turner and the Romantic Poets", *Encounters: Essays on Literature and the Visual Arts*, ed. John Dixon Hunt, London: Studio Vista, 1971, 96-123, hier 113.

tung, daß beide über Auflösung des "Gegenstandes" und Dynamisierung der "Mittel" eine neue Qualität der Einbeziehung des Rezipienten anstreben, die die Assoziation Turner/Shelley sinnfällig, ja zwingend macht.

Turners Landschaftsmalerei hat eine gewisse Entwicklung durchlaufen - von den Bildern, in denen Landschaft als *setting* für die Darstellung biblischer, mythologischer und historischer Stoffe dient und *durch sie* ihre Bedeutung erhält, bis zu den Studien und Bildern des lebensfeindlichen Hochgebirges, der aufgewühlt-bewegten See oder des stürmisch-bewegten Himmels, in denen der Mensch kaum noch in Erscheinung tritt. Aber auch (oder gerade) in diesen letzteren ist die *Relation* der Natur zum Menschen immer mitthematisiert (obwohl dort eher die Bedeutung des Menschen *von der Natur her* definiert zu sein scheint), und das macht es so reizvoll, Turners Erhabenem, wie es sich in seinen Alpenbildern zeigt, mit Shelleys Erhabenem, wie es in *Mont Blanc* dramatisch gestaltet ist, zu vergleichen. Gerade weil bei Turner der "unmenschliche" Aspekt der Natur immer auf den Menschen zurückbezogen bleibt -

[...] there is the interest in the terrible manifestations of nature, and the relation between nature and man, in which man perceives his littleness under the power of the sea or the crashing of the avalanche; and, in his littleness, we also see his cruelty and inhumanity, his futile tyrannies; there is the heroism of the brave, and the prosperity of the wicked.<sup>252</sup> -

und dies sogar dort, wie zu zeigen sein wird, wo der Mensch als Figur aus dem Bild ganz verschwindet, liegt die Vermutung nahe, daß auch beider Auffassungen vom Sublimen nicht so weit auseinanderlagen. Gerald Finley schreibt gegen Ende seines Aufsatzes "The Genesis of Turner's 'Landscape Sublime'", "The alpine landscapes are more disturbing than the previous watercolours from which they emerge, because they no longer *suggest* the relationship between viewer and landscape, they *state* it."<sup>253</sup> Welcher Art diese Beziehung ist, kann exemplarisch an zwei Bildern gezeigt werden.

*The Battle of Fort Rock, Val d'Aosta 1796*, erstmals 1815 ausgestellt, ist eines jener Gemälde, die aus den umfangreichen Skizzenbüchern hervorgegangen sind, die Turner bei seiner ersten Schweizreise 1802 angelegt hatte. Da Turners weitere Reisen in die Schweiz erst 1836, 1841, 1842, 1843 und 1844 erfolgten, basieren praktisch alle Alpenbilder der mittleren Phase auf diesen frühen Vorstudien.<sup>254</sup> Im Falle von *The Battle of Fort Rock* ist das nicht ganz unerheblich, gibt es

<sup>252</sup>Watson, "Turner", 121.

<sup>253</sup>Gerald Finley, "The Genesis of Turner's 'Landscape Sublime'", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42 (1979), 141-165, hier 164.

<sup>254</sup>Vgl. John Russell (Einleitung), *Turner in der Schweiz/Turner en Suisse*, Überblick und Anmerkungen von Andrew Wilton, Zürich-Dübendorf: de Clivio Press, 1976.

doch signifikante Unterschiede zwischen der Ausgangsskizze von 1802, dem Endprodukt und einem dazwischenliegenden Aquarell (auf 1805 bis 1819 datiert) mit dem Titel *Mont Blanc from Fort Rock in the Val d'Aosta*. In diesem liegt der Akzent nämlich ganz auf der beeindruckenden, erhabenen Szenerie, dem Ensemble der gewaltigen, endlos tief scheinenden Schlucht und der steilen, in schwindelnde Höhen reichenden Felshänge. Auf den Gesichtern und in den Gesten dreier Mädchen, die Turner an der Brüstung der befestigten Alpenstraße plaziert hat, spiegelt sich der angenehme *frisson* oder "delightful horror", der dieser Szenerie angemessen ist.<sup>255</sup> Die intendierte Reaktion des Betrachters ist im Bild vorweggenommen.

Anders im Gemälde. Jetzt tobt auf der Bergstraße und dem darüberliegenden Hang am linken Bildrand die Schlacht, mit der Napoleon sich 1796 den Zugang nach Italien erzwang. Natur und Geschichte sind in einen eigentümlichen Zusammenhang gerückt. Die unbelebte Szenerie scheint das ehrgeizige Unternehmen des Eroberers stumm, doch vielsagend zu kommentieren. Aber in welchem Sinne?

Schon drei Jahre zuvor hatte Turner ein ähnliches Thema in einem seiner berühmtesten Bilder bearbeitet: *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*. Doch während in *Fort Rock* eine menschliche Konfrontation in eine natürliche Szenerie gebettet ist, geht es bei *Hannibal* um die Konfrontation zwischen *Mensch und Natur*. Die Karthager erscheinen zwergenhaft klein, einige ducken sich schuttsuchend, andere scheinen schon vor Entkräftung zusammengebrochen, während sich am Himmel ein unglaubliches Schauspiel ereignet: Hinter einem enormen, ein dreiviertel Oval umschreibenden schwarzen Vortex - hier erstmalig in Turners Werk!<sup>256</sup> -, der die Sonne verdunkelt und in aggressivem Kontrast zur hellen, noch von ihr beschienenen Fläche steht, zieht rechts der blendend-weiße Schneesturm auf. Die ins Apokalyptische gesteigerte Dynamik der Naturgewalt ist so eindringlich dargestellt, daß das menschliche Unterfangen der Alpenüberquerung nur als Vermessenheit empfunden werden kann. Gleich, ob auch hier eine Schlacht angedeutet werden soll - die Indizien sind nicht eindeutig<sup>257</sup> -, die thematische Achse ist eine völlig andere: Alle menschlichen Figuren sind am unteren Bildrand zusammengedrängt, und wenn man zudem weiß, wieviel Turner daran lag, daß das Gemälde sehr *tief* hängen sollte,<sup>258</sup> so daß der Betrachter gezwungen war, auf diese kleinen

---

<sup>255</sup>Vgl. Wilton, *Turner and the Sublime*, 75.

<sup>256</sup>Vgl. Morton D. Paley, *The Apocalyptic Sublime*, New Haven/London: Yale UP, 1986, 108.

<sup>257</sup> Vgl. Karl Kroeber, "Romantic Historicism: The Temporal Sublime", *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*, eds. Karl Kroeber/William Walling, New Haven/London: Yale UP, 1978, 149-166; hier 161/162; abweichend Wilton, *Turner and the Sublime*, 74; *Turner at the Clore*, 24.

<sup>258</sup>Vgl. John Gage: *Colour in Turner: Poetry and Truth*, London: Studio Vista, 1969, 161.

Figuren herabzublicken, dann kann an der Wertung kein Zweifel sein: Es geht, wie auch die beigegebenen, von Turner selbst verfaßten Verse aus *The Fallacies of Hope* andeuten, um eine Bloßstellung menschlicher Hybris.

Gerade weil aber Turner mit seinem *Hannibal* bewiesen hatte, daß es möglich war, ein apokalyptisch anmutendes Thema machtvoll zu gestalten, ohne, wie etwa sein Kollege John Martin, alle Details auszupinseln, ja, daß gerade über die großzügige Wucht der Darstellung eine viel größere Wirkung zu erzielen war,<sup>259</sup> muß es verwundern, daß in *Fort Rock*, dem späteren Bild, die Natur still steht, ihre Umrisse klar sind und sich im Bildvorder- und -mittelgrund viele kleinste Details bis hin zu einzelnen Baumblättern ausmachen lassen: Die Manier des Bildes ist eine völlig andere, und dies obgleich ja wohl auch *Hannibal* als Kommentar zu Napoleons Italien-Invasion zu verstehen ist.<sup>260</sup>

Die Erklärung des Unterschiedes scheint mir in der Figurenguppe, die Turner im Bildvordergrund von *The Battle of Fort Rock* plazierte, zu liegen: Denn im Vergleich zum Aquarell setzte er nicht nur die kämpfenden Armeen (und im Unterschied zu *Hannibal* wird hier, wie der Bildtitel schon sagt, zweifellos gekämpft), sondern auch eine Frau, die, ein Kleinkind mit der Linken haltend, sich bemüht, einem gestürzten Verwundeten zu helfen. So klein die Gruppe ist, der Blick bleibt haften. In der Geste der Zuwendung ist das Gemetzel am Bildrand kommentiert, aber nicht nur das. Turner setzt hier, anders als im *Hannibal*, Menschenmacht und Naturgewalt *nicht gegeneinander*, sondern Kriegsgewalt und Naturgewalt *parallel*, wie wieder die entsprechenden Zeilen aus *The Fallacies of Hope* verdeutlichen:

The snow-capt mountain, and huge towers of ice  
Thrust forth their dreary barriers in vain;  
Onward the van progressive forc'd its way,  
Propell'd, as the wild Reuss, by native glaciers fed,  
Rolls on impetuous, with ev'ry check gains force  
By the constraint uprais'd; till, to its gathering powers  
All yielding, down the pass wide devastation pours  
Her own destructive course. Thus rapine stalk'd  
Triumphant; and plundering hordes, exulting, strew'd,  
Fair Italy, thy plains with woe.<sup>261</sup>

Sowohl Lindsays Kommentar - "The destructive forces of nature and mankind are seen as one."<sup>262</sup> - als auch Wiltons - "The hostile progress of an invading army is linked by a direct simile with the devastating

<sup>259</sup>Vgl. dazu Wilton, *Turner and the Sublime*, 74.

<sup>260</sup>Vgl. Paley, *Apocalyptic Sublime*, 108.

<sup>261</sup>Zit. nach Lindsay, *Turner*, 78.

<sup>262</sup>Lindsay, *Turner*, 79.

onset of the winter floods, as the swollen river pushes its way down the gorge. [...] Man and nature are allied in savagery [...]"<sup>263</sup> - sind zweifellos zutreffend - , doch auch wieder nicht: Denn anders als im *Hannibal* wird hier der doppelten Gewalt etwas entgegengesetzt, und das wird klar, deutlich, unmißverständlich gezeigt: *die Geste der Zuwendung*. Frau, Armee und Gebirge bilden ein Dreieck der kommentierenden Verweisungen - auch ein Dreieck der Machtbeziehungen, das nach dem Prinzip des Kinderspiels "Stein-Schere-Papier" (Schnick-Schnack-Schnuck) funktioniert: Der Krieg schlägt den Menschen; die Natur jedoch überragt die Armeen, der sorgende Mensch schließlich die Natur.

Im Vordergrund des *Hannibal* befindet sich auch eine Gruppe, wenn auch nicht sehr deutlich zu erkennen: Zwei Männer haben sich zweier (halb-)nackter Frauen angenommen. Was immer sie mit ihnen tun, es transzendiert die Naturgewalt nicht, der Sturm tobt fort. Die Frau in *The Battle of Fort Rock* jedoch, mit ihrer *eindeutigen Geste*, rückt die Thematik zurecht: Mensch gegen Mensch, das verlangt eine *moralische* Lösung, Mensch gegen Natur (*Hannibal*), das ist verlorenes Spiel von vorneherein. Im Hintergrund steht unbewegt das Massiv des Mont Blanc - "eternally indifferent to man's suffering"<sup>264</sup> - , die gesellschaftlichen Verirrungen und Verwüstungen majestätisch kommentierend, wie in Shelleys Gedicht: "Thou hast a voice, great mountain...". Und doch ist dies nicht das Schlußwort:

[...] nature is greater than man: beyond the petty, vicious and futile struggles of ambitious men the serene Alps remain immutable; the empty cliffs and crags that occupy the right-hand half of this strangely bisected composition are totally unaffected by the bloody events of the battle.<sup>265</sup>

Denn wie in Shelleys *Mont Blanc* enthält ja auch diese Darstellung des Erhabenen ein Element, klein, doch entscheidend, das die Überlegenheit der Natur letztlich übertrifft: "And what were thou..." kommentiert die Geste der Frau den stummen Kommentar der indifferenten Bergwelt.

Kann *The Battle of Fort Rock* als eine Variante des Mathematisch-Erhabenen verstanden werden, weil Größe und Dauer des Gebirges menschliche Unternehmungen, und seien sie noch so "historisch", nichtig erscheinen lassen, das Gebirge aber im Vergleich mit dem Menschen als *moralischem* Wesen insignifikant wird, so ist *The Fall of an Avalanche in the Grisons* (erstmals 1810 ausgestellt) eine unübertroffene Dar-

<sup>263</sup>Wilton, *Turner and the Sublime*, 140.

<sup>264</sup>Turner *at the Clore*, 110.

<sup>265</sup>Wilton, *Turner and the Sublime*, 140.

stellung des Dynamisch-Erhabenen, "[der spektakulärste] Ertrag des Alpenerlebnisses."<sup>266</sup>

Turner war es schon in seinem Skizzenbuch *St. Gotthard and Mont Blanc* gelungen, die abweisende, menschenfeindliche Natur der Hochgebirgs- und Gletscherlandschaft meisterhaft einzufangen, besonders in den am Mont Blanc entstandenen Skizzen "Gletscher am Fuß des Mont Blanc", "Chamonix: Mont Blanc", "Mer de Glace, Chamonix" und "Mer de Glace".<sup>267</sup> Letzteres kommentiert Andrew Wilton:

Dies ist eins der strengsten und einfachsten Blätter, die Turner von den Alpen anfertigte. Es mangelt jedes organische Leben, das sonst bei keiner seiner Berglandschaften fehlt; doch die Wechselwirkung von Fels und Eis führt ein majestätisches und ehrfurchtgebietendes Eigenleben. Eine so fremdartige und 'unmenschliche' Landschaft ist selten in Turners Oeuvre; sie bildet, in Fels und Schnee, das Äquivalent zu einigen seiner Darstellungen des stürmischen Meeres.<sup>268</sup>

Wie treffend: Denn auf einem Bild ist auch ein Eismeer fast so bewegt wie die See... Aber erst in *The Fall of an Avalanche* ist die Lebensfeindlichkeit als *Zustand* zur Lebensfeindlichkeit als *Aktion* gesteigert. Verspürt der Betrachter bei den anderen Alpenlandschaften Turners "a profound sense of the solitude, silence, vastness, grandeur, vacuity and awfulness of the scene which confronts him",<sup>269</sup> so wird ihm hier *Dramatik* geboten. Das Bild hält den Augenblick fest, in dem eine gewaltige Schnee- und Felslawine niedergeht, und ein riesiger Fels kurz davor ist, eine Alpenhütte unter sich zu zermalmen. Wie das Dunkelgrau des Himmels flächig neben das dick gespachtelte Weiß der Schneelawine gestrichen ist, vor der sich in starkem Kontrast das Schwarz der Fichten, das Dunkelbraun der Behausung und das hellere Braun des Felsblocks absetzen, wirkt das Bild wie eine abstrakte Komposition. Kein Mensch ist zu sehen, nur links am Horizont ein Lichtstreifen.

Die Ungeheuerlichkeit des Bildes wird faßbarer, wenn man es mit Philippe de Louthourbours *An Avalanche in the Alps* von 1804 vergleicht (der übrigens ab 1806 Turners Nachbar in Hammersmith war; Turner ließ sich offenbar von diesem und einem anderen Lawinenbild Louthourbours zu *The Fall of an Avalanche* anregen). Auch Louthourbourg arbeitet mit extremen Hell-Dunkel-Gegensätzen, seine Fels- und Schneelawine rollt machtvoll-zerstörerisch zu Tal. Aber in den Vordergrund hat er drei penibel und detailbesessen gemalte Menschen gesetzt, samt Hund, die sich entsetzt abwenden oder wie versteinert stehen, dazu zwei Op-

---

<sup>266</sup>Werner Hofmann (ed.), *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, München: Prestel, 1976, 96.

<sup>267</sup>Vgl. Russell, *Turner in der Schweiz*, 42, 43, 44, 48.

<sup>268</sup>Wilton in Russell, *Turner in der Schweiz*, 48. Vgl. a. Wilton, *Turner and the Sublime*, 118.

<sup>269</sup>Finley, "Genesis", 164.

fer, einen Mann, der von der gerade eingerissenen Brücke geschleudert wird, einen zweiten, von dem nurmehr das Gesicht und ein Arm in den herabdonnernden Schneemassen zu erkennen sind. Kein Zweifel: Loutherboung zeigt alles, und er zeigt alles ganz genau.<sup>270</sup>

Doch gerade diese Genauigkeit wirkt im Kontrast mit der Gewalt der Zerstörung pathetisch. Von dem Bild geht eine merkwürdige, paradoxe Beruhigung aus, aber keine erhabene, es sei denn eine Burke'sche im niedersten Sinne des Wortes. Es ist die Beruhigung, die von den drei Davongekommenen ausgeht: Uns hat's nicht getroffen, so ein Pech für die andern. Nein, erhaben ist das nicht.

Bei Turner, wie gesagt, keine Menschen. Dadurch vermeidet er, ins Theatralische abzurutschen - dramatisch bleibt es doch. Die Hütte, deren Zerstörung sicher ist, ist als *Anzeichen* des Menschen deutlich genug. Turners mitgegebene Zeilen -

The downward sun a parting sadness gleams,  
Potentous lurid thro' the gathering storm;  
Thick drifting snow on snow,  
Till the vast weight bursts thro' the rocky barrier;  
Down at once, its pine clad forests,  
And towering glaciers fall, the work of ages  
Crashing through all! extinction follows,  
And the toil, the hope of man - o'erwhelms.<sup>271</sup> -

werden in *Mont Blanc* ihr Echo finden: "A flood of ruin...".<sup>272</sup>

Und was ist *daran* erhaben? Ruskin hat zu diesem Bild einmal bemerkt, nie zuvor habe jemand einen fliegenden Stein entworfen.<sup>273</sup> Aber fliegt er denn? Wenn man an die unglaubliche Dynamik denkt, die Turner in der Lage war darzustellen, überrascht bei *The Fall of an Avalanche* bei aller imaginierten Dramatik doch wohl die völlige *Statik* der Abbildung (in dem Vergleich schneidet sogar Loutherboung erheblich besser ab). Die Lawine stürzt - und sie *steht*, unbestreitbar. Ewig wird der Felsblock das Haus bedrohen - und es doch nie zermalmen. Wie im *Laokoon* ist es der angehaltene Augenblick, der gestaltet wurde - und er ist hier nur erträglich, weil er so offensichtlich *gestaltet* wurde.

---

<sup>270</sup>Vgl. Ronald Paulson, *Literary Landscape: Turner and Constable*, New Haven: Yale UP, 1981, 77, und Abb. 40; Wilton, *Turner and the Sublime*, 99. Vgl. auch James A.W. Heffernan, *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable and Turner*, Hanover/London: University Press of New England, 1984, 122: "What [Loutherboung's] *Avalanche* represents is not a disaster but the transformation of a disaster into a theatrical event."

<sup>271</sup>Zit. n. Hofmann (ed.), *Turner und die Landschaft*, 99.

<sup>272</sup>Die Verbindung zwischen *The Fall of an Avalanche* und Shelleys Tagebuch-Briefen an Peacock hat Watson, "Turner and the Romantic Poets", 113, gezogen.

<sup>273</sup>Vgl. Hofmann (ed.), *Turner und die Landschaft*, 99.



Andrew Wilton war wohl auf der richtigen Fährte, als er seine Bedenken formulierte:

Seine *Lawine in Graubünden* muß gleichfalls vom topographischen Standpunkt als eine höchst seltsame Darstellung bezeichnet werden. Turner war, soweit uns bekannt, noch nie in Graubünden, als er das Bild malte. Aber er wurde von dem Gefühl verfolgt, daß das menschliche Leben unwiderruflich scheitern könne; und in diesem großen und eindrucksvollen Gemälde gab er der Redensart 'wie ein Blitz aus heiterem Himmel' eine neue Bedeutung. Eine Lawine kann natürlich etwas Schreckliches sein, sie steht in einer Reihe mit Naturkatastrophen wie Erdbeben, Sturmfluten und Orkanen. In seinem *Schiffbruch eines Frachters*, das er ein oder zwei Jahre vorher gemalt hatte, war Turner ganz in seinem Element gewesen, als er die Vision einer unerbittlichen Natur mit einem Gutteil technischer Information kombinierte, so daß genau ablesbar ist, wie es zugeht, wenn ein großes Schiff sinkt. Der *Lawine in Graubünden* fehlt indessen der zweite Vorzug, und die Wirkung auf uns ist letztlich die eines Melodramas. Das Bild berührt uns direkt, machtvoll und quälend; aber es will uns nicht ganz überzeugen als Abbild eines tatsächlichen Geschehens.<sup>274</sup>

Das Melodrama würde ich, gerade im Vergleich mit Louthembourg, entschieden zurückweisen, das zweite jedoch, es könne nicht überzeugen als Abbild eines tatsächlichen Geschehens, nur unterstreichen. Es ist demonstrativ ein *Bild*, und es hat keinen Betrachter *in sich*, sondern nur *vor sich*. Durch beide Umstände kommt das Erhabene ins Spiel. Das "Geschehen" ist von Turner bis an die Grenze des damals Machbaren abstrahiert und, trotz des Titels, verallgemeinert. Die Zeit ist *demonstrativ* im entscheidenden Augenblick durch ein menschliches Bewußtsein angehalten, und der *Davorstehende* weiß, daß das ein künstliches Verfahren ist, ohne Entsprechung in Natur und Wirklichkeit. Der Umschlag ins Erhabene erfolgt, wenn gesehen wird, daß dies zwar exemplarisch die Ohnmacht des Menschen in seiner physischen Existenz zeigt, aber eben auch *zeigt*, d.h. durch Anhalten vorführt. Erhaben ist daran, daß sich der Mensch durch dieses *Zeigen-können* der unbestreitbaren Tatsache seiner Ohnmacht entzieht, nicht als empirisches Individuum, sondern als Wesen, dessen Gattungsmerkmal ist, die empirische Faktizität imaginativ überschreiten und dadurch auch zu sich selbst ein reflektiertes Verhältnis gewinnen zu können.

Der große Bewunderer Turners John Ruskin hat im "Mountain Glory"-Kapitel seines *Modern Painters* behauptet, "the mountains of the earth are its natural cathedrals, or natural altars",<sup>275</sup> und gemeint, "It may not seem from the general language held concerning them, or from any directly traceable results, that mountains have had serious influence on the human intellect; but it will not, I think, be difficult to show that their occult influence has been both constant and essential

<sup>274</sup>Wilton in Russell, *Turner in der Schweiz*, 18/19.

<sup>275</sup>John Ruskin, *Modern Painters*, ed. and abridged by David Barrie, New York: Knopf, 1987, 481.

to the progress of the race."<sup>276</sup> Wenn auch Shelley bestimmt und Turner möglicherweise sich an Ruskins Wortwahl gestoßen hätten, beider Vorstellung und Gestaltung des Erhabenen scheinen mir diesen Fluchtpunkt zu teilen. Denn wie die Geste der Frau in *The Battle of Fort Rock* legt auch der Anblick der ewig herabstürzenden Lawine in *The Fall of an Avalanche* die Schlußfrage von *Mont Blanc* nahe: "And what were thou...". Beider Erhabenes ist ein zutiefst materielles, in dem der Schrecken durch den Menschen selbst überwunden wird.

Ein Mann steht auf einem Berg und blickt hinab in die Tiefe und Weite der Landschaft, die von einem Nebelmeer ausgefüllt ist, aus dem, wie Inseln, andere Erhebungen ragen. Ein Bild von Caspar David Friedrich? Ja. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818). Aber auch das Schlußbild von William Wordsworths Lebens-Werk *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind*. Die Ähnlichkeit ist keine oberflächliche.

Für das 14., letzte Buch des *Prelude* hatte Wordsworth sich, die Chronologie seines Lebensberichtes brechend, die Schilderung eines Erlebnisse aus den frühen 1790er Jahren vorbehalten, das ihm in besonderer, emblematischer Weise die Essenz seiner Weltanschauung und Dichtungsauffassung zusammenzufassen schien. Er war bei Einbruch der Dunkelheit mit einem Freund zu einer nächtlichen Besteigung des Mount Snowdon aufgebrochen, mit dem Ziel, den Sonnenaufgang des kommenden Tages auf dem Gipfel zu erleben. Der Nebel hängt tief und dicht, da ändert sich für Wordsworth, der vorangegangen ist, mit einem Mal die Szenerie:

When at my feet the ground appeared to brighten,  
And with a step or two seemed brighter still;  
Nor was time given to ask, or learn, the cause;  
For instantly a light upon the turf  
Fell like a flash; and lo! as I looked up,  
The Moon hung naked in a firmament  
Of azure without cloud, and at my feet  
Rested a silent sea of hoary mist.  
A hundred hills their dusky backs upheaved  
All over this still Ocean; [...] (VI, 35-44)<sup>277</sup>

Das lyrische Ich steht über den Wolken und blickt hinab auf das mondlichtbeschiedene Nebelmeer, das sich über das Land hin zur See erstreckt, "Into the main Atlantic, that appeared / To dwindle, and give up his majesty, / Usurped upon far as the sight could reach." (VI, 47-49). Solch eine Minderung der Majestät muß das Himmelszelt nicht erleiden

<sup>276</sup>Ruskin, *Modern Painters*, 473.

<sup>277</sup>The *Prelude* wird zitiert nach Abrams u.a. (eds.), *Norton Anthology of English Literature*.

("Not so the ethereal Vault; encroachment none / Was there, nor loss." [VI, 50/51]), von dem der Vollmond, wie der Wanderer, herabschaut ("Who, from her sovereign elevation, gazed / Upon the billowy ocean, as it lay / All meek and silent [...]." [VI, 54-56]).

Die Identifizierung des schauenden Ich mit dem Mond ist die Basis der symbolischen Deutung, die Wordsworth dem Erlebnis gibt. Er führt nämlich aus:

[That Vision] appeared to me the type  
Of a majestic Intellect, its acts  
And its possessions, what it has and craves,  
What in itself it is, and would become.  
There I beheld the emblem of a Mind  
That feeds upon infinity. (VI, 66-71)

Wordsworths kleine Allegorie beinhaltet nicht nur, daß die Dinge erst erkannt werden können, wenn man die nebelverhangenen Niederungen hinter sich gelassen hat, und daß dieses Aufsteigen mit Mühe verbunden ist und Zeit kostet. Bei ihrer Deutung darf vor allem nicht vergessen werden, daß das eigentliche Ziel der Besteigung das Sehen des *Sonnenlichtes* auf dem Gipfel war. Aber das Erreichen des Gipfels und der ursprünglich lockende Sonnenaufgang spielen nun absolut keine Rolle mehr, mit keinem Wort wird darauf eingegangen, wie es "weitergeht". Der Blick hinab auf die *mondbeschienene* nächtliche Landschaft ist in jedem Sinne das Schlußbild von Wordsworths Lebens-Dichtung. Was folgt, sind Meditationen über das Ich, sein Bewußtsein, die Imagination, d.h. die Kehre nach innen ist vollzogen. Und das ist, bedenkt man die Sonne-Mond-Metaphorik und die vorausgegangene Identifizierung, nur konsequent - wie F.V. Randel ausführt: "Sunlight as viewed from a pinnacle had been, for Wordsworth, [...] a mode of straightforward access to divinity. In the Snowdon episode, the displacement of sunlight by moonlight suggests that the ascending poet, seeking to see God, has come face to face, surprisingly, with himself."<sup>278</sup> Der Schlußpunkt der Entwicklung des Dichtergeistes ist nicht die Schau der absoluten Quelle des Lichts, sondern die Identifizierung mit dem sekundären, reflektierten Licht des Mondes, was aber durchaus nicht als Minderung präsentiert wird, sondern im Gegenteil als unübertrefflicher Klimax - ein bemerkenswerter Umstand. Wieder ist eine Bergerfahrung zu einer Selbsterfahrung geworden, und noch dazu zu einer, die mit dem Aspekt der Unendlichkeit in Zusammenhang gebracht wird: Das Bewußtsein ist eines, das sich an der Unendlichkeit labt, sich von Unendlichkeit nährt.

Schaut man sich Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* genauer an, so erkennt man, daß der Eindruck räumlicher Unendlichkeit dadurch

<sup>278</sup>Fred V. Randel, "The Mountaintops of English Romanticism", *Texas Studies in Language and Literature* 23 (1981), 294-323, hier 303.

entsteht, daß das Gemälde keine Horizontlinie aufweist. Das Nebelmeer setzt sich übergangslos im hell-dunstigen Himmel fort. *Ein* Kontinuum erstreckt sich vom Abgrund, über dem der Betrachter steht, bis zum Scheitelpunkt des Himmelsgewölbes, unter dem er sich befindet. Bei Wordsworth nicht anders: In Nacht und Nebel verliert sich die Grenze zwischen Erde und Himmel. Aber diese Art von Unendlichkeit, vom Mondlicht zum Vorschein gebracht, ist nun natürlich auch wiederum symbolisch zu deuten, und Wordsworth tut es ausdrücklich: So wie das Mondlicht die nächtliche Landschaft auf wunderbare Weise transformiert und eine Ahnung von Unendlichkeit sinnlich vorstellt, so hat das menschliche Bewußtsein, in seiner höchsten Entwicklung, der Imagination, die Fähigkeit, die empirische Realität zu transzendieren. Und diese Passage des *Prelude* ist selbst ein eindrückliches Beispiel für das, was sie behauptet: Das Bild des mondbeschiedenen Nebelmeers als eine von der Natur bereit gestellte Versinnbildlichung der Wirkweise des Bewußtseins aufzufassen, ist selbst ein *imaginativer Akt* allererster Güte:

One function, above all, of such a mind  
Had nature shadowed there, by putting forth,  
'Mid circumstances awful and sublime,  
That mutual domination which she loves  
To exert upon the face of outward things,  
So moulded, joined, abstracted; so endowed  
With interchangeable supremacy,  
That men least sensitive see, hear, perceive,  
And cannot chuse but feel. The power which all  
Acknowledge when thus moved, which nature thus  
To bodily sense exhibits, is the express  
Resemblance of that glorious faculty  
That higher minds bear with them as their own. (VI, 78-90)

Dabei ist "imagination" für Wordsworth, in diesem Punkte genau wie für Shelley, ein Vermögen, das von Liebe, Empathie und Vernunft praktisch kaum zu scheiden ist, eben das höchste menschliche Vermögen überhaupt:

This spiritual love acts not, nor can exist  
Without Imagination, which in truth  
Is but another name for absolute power  
And clearest insight, amplitude of mind,  
And reason, in her most exalted mood. (VI, 188-192)

Und doch liegen Welten zwischen dem Erhabenen P.B. Shelleys und dem William Wordsworths. C.D. Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* kann vielleicht den Unterschied veranschaulichen. Wie auf vielen Gemälden des Romantikers wendet der Betrachter im Bild dem Betrachter vor dem Bild den Rücken zu. Stolz und aufrecht steht er da, in sei-

nem dunklen Gehrock eine deutliche Silhouette vor dem weißen Dunst bildend. Der Maler hat ihn so plaziert, daß die Blickachse des Betrachters mit der der Figur identisch ist, er wird quasi in den kontemplativen Schvorgang einbezogen.<sup>279</sup> Und dieser Blick, das ist nun entscheidend, geht *geradeaus und nach unten*, aber nicht hinauf. Friedrichs Wanderer liegt, so könnte man verkürzt formulieren, die Unendlichkeit zu Füßen. Auch in seinen anderen "erhabenen" Gebirgsbildern *Riesengebirge* (um 1830-35) und *Morgen im Riesengebirge* (1810/11) ist das so: In dem früheren erreicht er eine "unermessliche Tiefe und Weite", indem er keine Erhebung über die gerade Horizontlinie reichen läßt und "[die Berge] mit dem aus den Tälern aufsteigenden Nebel zu einer fast monochromen Fläche zusammenzuwachsen scheinen,"<sup>280</sup> in dem späteren, indem er den Horizont praktisch auflöst und den "irdische[n] und himmlische[n] Bereich [...] durch einen zart angedeuteten ellipsenförmigen Aufbau" korrespondieren läßt.<sup>281</sup> Aber in beiden geht der Blick in die *Tiefe*.

Zwar gibt es auch - um das Doppel ins Spiel zu bringen - unter Turners Alpenbildern und -skizzen solche, die den Blick nach unten richten.<sup>282</sup> Aber dann sind es schreckliche, bodenlose Abgründe und tiefe Klüfte, die Höhenangst verursachen könnten. Bei Friedrich ist dagegen der Blick nach unten abgefedert durch bauschig-flauschige Dunstdecken, oder man wird sanft in die Tiefe des Raumes geleitet, der nicht jäh vor einem abstürzt. Es gibt keinen Schrecken.

Genau dies markiert auch den Unterschied zwischen Shelley und Wordsworth: Shelleys Blick geht *nach oben*, wo er an der unermesslichen Größe verzweifelt ("the very spirit fails") oder von wo er Tod und Zerstörung drohen sieht. Ob mathematisch-erhaben oder dynamisch-erhaben, bei ihm geht das Ich durch eine Phase der Ohnmacht und Hilflosigkeit, ehe der Umschlag kommt. In der Mount Snowdon-Episode - und bitte: sie faßt die ganze Entwicklung seines Dichterbewußtseins zusammen! - weiß sich Wordsworth eins mit der Unendlichkeit, ohne zuvor an ihr gescheitert zu sein, das Tal der Erniedrigung durchschritten zu haben. Wordsworth bietet Phase II ohne Phase I. So wie Helmut Börsch-Supan Friedrichs Wanderer gedeutet hat - "Der Wanderer, der die Spitze eines Berges erklommen und die im Nebel liegenden Niederungen überwunden hat, ist der am Ziel seines Lebens angelangte Mensch."<sup>283</sup> -, so ist auch für das Ich im *Prelude* der Blick *hinab* äußerste Erfüllung, es ist am Ziel. Der Blick *hinab* und die Identifizierung mit der Macht oben ist typisch für die "Erhabenheit" des reiferen Wordsworth. Am "bestirnten Himmel" findet er vor allem bemerkenswert, daß die

<sup>279</sup>Vgl. Hofmann (ed.), *Turner und die Landschaft*, 326.

<sup>280</sup>Galerie der Romantik: Nationalgalerie Berlin, Berlin, 1986, 33.

<sup>281</sup>Galerie der Romantik, 60.

<sup>282</sup>Vgl. etwa Russell, *Turner in der Schweiz*, 60-63.

<sup>283</sup>Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München: Prestel, 4. Aufl. 1987, 116.

"niederer Sterne" vor dem Licht des Mondes verblassen ("only the inferior stars / Had disappeared, or shed a fainter light / In the clear presence of the full-orbed Moon" [XIV, 51-53]) - welche erhabene Perspektive, welche Selbstbespiegelung auch. Verständlich, daß John Keats es sich nicht verkneifen konnte, diese besondere Variante des Erhabenen ["the wordsworthian or egotistical sublime"] zu nennen, "which is a thing per se and stands alone."<sup>284</sup> Aber das war, man ahnt es, nicht immer so.

Eine seiner eindrucklichsten Kindheitserinnerungen ist die von Wordsworth im ersten Buch des *Prelude* geschilderte sog. "stolen boat episode". Eines Sommerabends hatte er am Ufer des Ullswater-Sees einen Kahn losgemacht um hinauszurudern. Der See liegt still unter dem Mond und den ersten Sternen, das Boot zieht eine glitzernde Spur. Der rudernde Knabe hat, um nicht die Richtung zu verlieren, einen Punkt auf einem Bergkamm fixiert, an dem er sich orientiert. Da schiebt sich, weil er durch Hinausrudern den Winkel verändert, hinter diesem ein riesiger schwarzer Berggipfel hervor, der größer und größer zu werden scheint:

And, as I rose upon the stroke, my boat  
Went heaving through the Water like a swan:  
When, from behind the craggy Steep, till then  
The horizon's bound, a huge peak, black and huge,  
As if with voluntary power instinct,  
Upreared its head, - I struck, and struck again,  
And, growing still in stature, the grim Shape  
Towered up between me and the stars, and still,  
For so it seemed, with purpose of its own  
And measured motion, like a living Thing  
Strode after me. (VI, 375-385)

badly  
faint

Daß der schuldbewußte Junge sich von dem ungeheuren schwarzen Berg verfolgt fühlt, ist psychologisch ohne weiteres nachzuvollziehen. Bemerkenswert ist allerdings, daß diese Konfrontation mit dem Großen (zweimal "huge", einmal "towering"), das unheimlicherweise belebt scheint und deshalb bedrohlich ist, also auch den Aspekt des Dynamisch-Erhabenen verkörpert, alle Anzeichen eines *traumatischen* Erlebnisses aufweist:

With trembling oars I turned  
And through the silent water stole my way  
Back to the Covert of the Willow-tree;  
There, in her mooring-place, I left my Bark, -  
And through the meadows homeward went, in grave  
And serious mood; but after I had seen  
that spectacle, for many days, my brain

<sup>284</sup>John Keats, "Letter to Richard Woodhouse, October 27, 1818", zit. n. Abrams u.a. (eds.), *Norton Anthology*, 868.

Worked with a dim and undetermined sense  
 Of unknown modes of being; o'er my thoughts  
 There hung a darkness, call it solitude  
 Or blank desertion. No familiar Shapes  
 Remained, no pleasant images of trees,  
 Of sea or Sky, no colours of green fields,  
 But huge and mighty Forms, that do not live  
 Like living men, moved slowly through the mind  
 By day, and were a trouble to my dreams. (I, 385-400)

Das Kind ist offenbar völlig überfordert, diese Erfahrung zu verarbeiten, kein Wunder, stehen ihm doch die Überwindungsstrategien des erwachsenen Bewußtseins noch nicht zur Verfügung. Es verharrt gefesselt in der Ohnmachts-Phase. Der Schrecken über das Erlebnis des Großen ist der intensivste der Kindheit, denn angesichts des Todes verspürt der Knabe eher Ehrfurcht ("drowned man episode", V, 450-459) oder einfach Trauer ("boy of Winander", V, 366ff.).

Eine subjektive Bewegung hatte ihn glauben lassen, ein riesiges, über ihm stehendes Objekt bewege sich und verfolge ihn. Das sollte ihm nie wieder passieren. Seine frühe Vorliebe, sich *herabhängen* zu lassen, also *über* den Dingen zu sein (vgl. etwa die "egg stealing episode", I, 326-339),<sup>285</sup> weist ihm den Ausweg: Er wird sich von nun an *oben* postieren, er wird auf die Dinge *herabschauen* und sie *seiner* überlegenen Macht, der Imagination, unterwerfen. Im vierten Buch des *Prelude* begegnen uns die Elemente in neuer Verknüpfung: das gleitende Boot, das Sich-herabhängen-lassen, die Verschmelzung mit der Welt *in seinem Bewußtsein*:

As one who hangs down-bending from the side  
 Of a slow-moving boat, upon the breast  
 Of a still water, solacing himself  
 With such discoveries as his eye can make,  
 Beneath him, in the bottom of the deep,  
 Sees many beauteous sights, weeds, fishes, flowers,  
 Grots, pebbles, roots of trees, and fancies more;  
 Yet often is perplexed, and cannot part  
 The shadow from the substance, rocks and sky,  
 Mountains and clouds reflected in the depth  
 Of the clear flood, from things which there abide

285

"Oh! when *I have hung*

Above the Raven's nest, by knots of grass  
 And half-inch fissures in the slippery rock  
 But ill-sustained; and almost (so it seemed)  
*Suspended* by the blast that blew amain,  
 Shouldering the naked crag; Oh, at that time,  
 While on the perilous ridge *I hung* alone,  
 With what strange utterance did the loud dry wind  
 Blow through my ears! the sky seemed not a sky  
 Of earth, and with what motion moved the clouds!" (I, 330-339, Hvhbg. CB).

In their true Dwelling: now is crossed by gleam  
Of his own image, by a sun-beam now,  
And wavering motions, sent he knows not whence,  
Impediments that make his task more sweet - (IV, 256-270)

Statt Ohnmacht Allmacht. Nie mehr wird es Wordsworth zulassen, daß ihm der Effekt einer subjektiven Bewegung Angst vor einem Objekt einjagt. Von nun an werden in Reaktion konsequent selbst die Bewegungen der Objekte als subjektive gedeutet, und wo er sich nicht, in einem Verfahren, das Psychologen "Identifikation mit dem Aggressor" nennen, selbst an die Stelle des Großen setzt, da weigert er sich schlicht, es in seiner Größe anzuerkennen. Der herrlichste Beleg dafür ist Wordsworths Begegnung mit dem Mont Blanc.

Im sechsten Buch des *Prelude* hat er gerade einmal fünf Zeilen für den Anblick, bei dem jeder englische Tourist erschüttert zu sein hatte - doch diese fünf Zeilen sprechen Bände:

That very day,  
From a bare ridge we also first beheld  
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved  
To have a soulless image on the eye  
Which had usurped upon a living thought  
That never more could be. (VI, 524-529)

Die Realität hält einfach keinen Vergleich mit *seiner Vorstellung* aus - *so much the worse for reality*, möchte man sagen, doch leider hat ihm der Anblick des *wirklichen* Mont Blanc den vorgestellten verdorben. Das *Tal* der Arve, in das man *hinabschauen* kann oder das doch wenigstens auf Augenhöhe ist, schneidet da vielsagend besser ab, es *versöhnt* ihn, so wörtlich, mit der Wirklichkeit:

The wondrous Vale  
Of Chamouny stretched far below, and soon  
With its dumb cataracts, and streams of ice,  
A motionless array of mighty waves,  
Five rivers broad and vast, made rich amends,  
And reconciled us to realities. (VI, 529-534)

Bedenkt man die eingefahrene Klischeehaftigkeit der Erhabenheitserfahrung, die sich angesichts des Mont Blanc bei jedem Besucher einstellen mußte, ist Wordsworths Schilderung natürlich von einer erfrischenden Ehrlichkeit. Aber im Unterschied zu Shelley fällt auf, daß jede produktive Auseinandersetzung mit dem erwartungsüberfrachteten Topos ausbleibt. Wordsworth verharret in der bloßen Negation, deren Kürze noch Verstimmung, wenn nicht totale Mißachtung ausdrückt, aber zugleich auch den Verdacht nährt, daß Wordsworth nicht beeindruckt



sein wollte, daß er eine Erfahrung, die Shelley überwältigt, gar nicht zuläßt oder zulassen kann.

Die direkt anschließende Episode der Überquerung des Simplon-Passes - ein wahrer Scheitelpunkt des *Prelude* - unterstreicht, daß Wordsworth eine höchst merkwürdige Art hat, mit oben und unten, hinauf und hinab umzugehen. Die Passage schildert bekannterweise, wie er und sein Studienfreund Robert Jones, da unkundig im Gelände, den Scheitelpunkt des Passes überschreiten, *ohne es zu bemerken*. Daß es von nun an nur noch *bergab* gehen soll, will ihnen nicht in den Kopf:

By fortunate chance,  
While every moment added doubt to doubt,  
A Peasant met us, from whose mouth we learned  
That to the Spot which had perplexed us first  
We must descend, and there should find the road,  
Which in the stony channel of the Stream  
Lay a few steps, and then along its banks,  
And that our future course, all plain to sight,  
Was downwards, with the current of that Stream.  
Loth to believe what we so grieved to hear,  
For still we had hopes that pointed to the clouds,  
We questioned him again, and yet again;  
But every word that from the Peasant's lips  
Came in reply, translated by our feelings,  
Ended in this, *that we had crossed the Alps*. (VI, 578-592)

Gerade weil der Text zuvor (VI, 542-557) dargelegt hatte, wie sehr die Alpenlandschaft die revolutionären Hoffnungen der beiden beflügelte (wenn sie auch zugleich Anlaß für manch modische Melancholie war: "Dejection taken up for pleasure's sake", 552), ist eine politische Interpretation der Stelle recht naheliegend, wird ja von ihr selbst angeboten ("For still we had hopes that pointed to the clouds", 588): Die politisch begeisterte Jugend hofft, daß es immer weiter aufwärts geht mit der revolutionären Entwicklung, die Befreiung der Menschheit fortschreitet, während in Wirklichkeit der Höhepunkt schon überschritten ist, und es nur noch abwärts geht.

Das Problem mit dieser vordergründigen Auslegung ist, daß die behauptete Enttäuschung so wenig glaubhaft wirkt, weil sie textlich nicht ausgeführt wird. Denn an die doch eigentlich niederschmetternde Einsicht, "*that we had crossed the Alps*", schließt Wordsworth im 1850-*Prelude* eine der großartigsten Apotheosen der Imagination an, die sich in seinem gesamten Werk finden. Es ist gleichsam, als ob er, entgegen der Behauptung in den vorhergehenden Zeilen, eine ungeheure Befreiung und Erleichterung empfindet, daß es nun wieder *bergab* geht (und das nicht nur, weil es sich einfacher geht), eine Erleichterung, die sich in diesem Hymnus ohnegleichen äußert:

Imagination - here the Power so called  
 Through sad incompetence of human speech -  
 That awful Power rose from the Mind's abyss  
 Like an unfathered vapour that enwraps  
 At once some lonely Traveller. I was lost,  
 halted without an effort to break through;  
 But to my conscious soul I now can say,  
 "I recognize thy glory"; in such strength  
 Of usurpation, when the light of sense  
 Goes out, but with a flash that has revealed  
 The invisible world, doth Greatness make abode,  
 There harbours, whether we be young or old;  
 Our destiny, our being's heart and home,  
 Is with infinitude, and only there;  
 With hope it is, hope that can never die,  
 Effort, and expectation, and desire,  
 And something evermore about to be. (VI, 593-609)

Diese Zeilen, gerade die letzten, werden gern als Affirmation der Stärke der Imagination gelesen, das Faktische zu überschreiten, zu transzendieren, immer noch hoffnungsfroh höher hinauszuzielen, ins Unendliche zu streben, wo unsere eigentliche Bestimmung liegt. Es wäre absurd, dieser Auslegung zu widersprechen. Wordsworth beschwört unstreitig die Erhabenheit der Imagination in vertrauten Ausdrücken - im schöpferischen Geist des Menschen offenbart sich das, was über seine bloß körperlich-empirische Existenz hinausgeht. Aber diese Lesart läßt etwas Wesentliches außer acht: Es ging dieser Preisung der Erhabenheit der menschlichen Imagination nichts voraus, was sie motiviert oder gar provoziert hätte - nichts, außer daß es nun *abwärts* geht. Die Hegemonie des menschlichen Bewußtseins wird prachtvoll besungen, *ohne* daß sie zuvor durch irgendjemanden oder irgendetwas in Frage gestellt worden wäre, denn die Tatsache, daß man sich über seinen Ort getäuscht hat, kann ja wohl kaum, auch nicht in symbolischer Deutung, als prinzipielle Bedrohung oder radikale Infragestellung der geistigen Fähigkeiten verstanden werden, die darob vehement in ihr Recht gesetzt werden müßten. Nein, es handelt sich hier um eine unprovizierte Machtdemonstration, mit der *vorab und präventiv* klargestellt werden soll, wer selbst in der erhabenen Alpenlandschaft Herr im Hause ist; denn was folgt, ist Wordsworths klassischste Darstellung des "natural sublime":

The immeasurable height  
 Of woods decaying, never to be decayed,  
 The stationary blasts of waterfalls,  
 And in the narrow rent at every turn  
 Winds thwarting winds, bewildered and forlorn,  
 The torrents shooting from the clear blue sky,  
 The rocks that muttered close upon our ears,  
 Black drizzling crags that spake by the way-side

As is a voice were in them, the sick sight  
 And giddy prospect of the raving stream,  
 The unfettered clouds, and region of the Heavens,  
 Tumult and peace, the darkness and the light -  
 Were all like workings of one mind, the features  
 Of the same face, blossoms upon one tree,  
 Characters of the great Apocalypse,  
 The types and symbols of Eternity,  
 Of first and last, and midst, and without end. (VI, 625-641)

Nun, da es *abwärts* geht und geklärt ist, wo die *eigentliche* Erhabenheit liegt, kann Wordsworth sogar die unendliche Größe der Berge - erstmals! - ansprechen. Sie sind nun, als äußere Versinnbildlichung eines Inneren, gar nicht (mehr) erschreckend, sondern das Ich erhebend - und wie sollte es je anders gewesen sein...<sup>286</sup>

Bei Wordsworth stellt sich das Erhabene beim *Abstieg* ein, beim Blick *hinab*, nicht hinauf. Und dieser räumlich-psychologischen Eigentümlichkeit entspricht eine zeitliche: Bei Wordsworth geht die Phase II des Erhabenheitserlebnisses der Phase I paradoxerweise voraus. Da aber in I eine Ohnmacht erfahren wird, die sich in II in Wohlgefallen auflöst, ändert sich durch eine Umstellung *alles*: Wenn die erhabene Herrschaft des subjektiven Bewußtseins, der Imagination, schon vorab unerschütterlich etabliert ist, kann der Schrecken gar nicht mehr eintreten. Und es dürfte wohl keine abwegige Vermutung sein, daß genau das auch das Ziel der Operation war.

Das *Prelude* endet mit einer beispiellosen Selbsterhebung, ja, Wordsworths Wortwahl selbst legt es nahe: Selbstvergottung des menschlichen Bewußtseins:

Prophets of Nature, we to them will speak  
 A lasting inspiration, sanctified  
 By reason, blest by faith; what we have loved  
 Others will love, and we will teach them how,  
 Instruct them how the mind of Man becomes  
 A thousand times more beautiful than the earth  
 On which he dwells, above the Frame of things  
 (Which 'mid all revolutions in the hopes  
 And fears of men doth still remained unchanged)  
 In beauty exalted, as it is itself  
 Of quality and fabric more divine. (XIV, 446-456)

Wie kann dieser Eindruck sublimen *Egozentrik* entstehen, wenn doch im selben Text auch immer wieder davon gesprochen wird, diese Kraft oder Macht leite sich von woanders her: "a mind sustained / By recognitions

<sup>286</sup>Erst nach Abschluß des Manuskriptes bin ich darauf gestoßen, daß auch Heffernan, *Re-Creation*, 128ff., wenigstens nicht mit gleicher Akzentuierung, die "stolen boat episode" und die Simplon-Paß-Episode in Beziehung zueinander setzt.

of transcendent power / In sense, conducting to ideal form" [XIV, 74-76], oder:

Such minds are truly from the Deity,  
For they are powers; and hence the highest bliss  
That flesh can know is theirs, - the consciousness  
Of whom they are, habitually infused  
Through every image, and through every thought,  
And all affections by communion raised  
From earth to heaven, from human to divine. (XIV, 112-118) ?

Wieso trotzdem der hartnäckige Eindruck, Wordsworth halte letztendlich doch sein eigenes, sekundäres, bloß reflektiertes (Mond-)Licht für das höchste, letzte? Ich denke, das läßt sich über seine besondere Auffassung des Erhabenen erklären. Albert O. Wlecke kommt in seiner einschlägigen Studie über *Wordsworth and the Sublime* vollkommen ohne Burke und Kant aus, und das macht auch gar nichts, denn mit Wordsworths Erhabenem haben sie nichts zu tun. Wordsworths Erhabenes ist nicht nur ein domestiziertes,<sup>287</sup> bei ihm wird der Schrecken präventiv gar nicht zugelassen. Man könnte sagen: Er bietet Konterrevolution ohne vorhergehende Revolution. Im "Wordsworthian sublime" wird sich das menschliche Bewußtsein seiner selbst bewußt, ohne daß es zuvor seine Grenzen erfahren hätte - die Grenzen seines sinnlichen Vermögens angesichts des Mathematisch-Erhabenen, die Grenzen seiner physischen Existenz angesichts des Dynamisch-Erhabenen. Was bei Burke und Kant konstitutiv für das Erhabene ist, daß es nämlich ein Zwei-Phasen-Phänomen ist, in dem Ohnmacht in Macht umschlägt, fehlt bei Wordsworth signifikanterweise. Kein Widerstreit,<sup>288</sup> kein Umschlag - so bleibt Wordsworth auch so vielsagend unüberzeugend, wenn er in dem anfangs zitierten Fragment "The Sublime and the Beautiful" erklären will/soll, wie denn die negative Empfindungen in die angenehmen übergehen. Er weiß es selbst nicht genau, weil die Erniedrigung des Subjekts in seiner Erhabenheitskonzeption keinen Platz hat, haben darf. Und so erklärt sich auch die Merkwürdigkeit, daß Shelleys Erhabenes, das ja auch extreme Ansprüche für das subjektive Bewußtsein geltend macht - "His own mind is his law; his own mind is all things to him."<sup>289</sup> - doch nie *derart* penetrant einherkommt wie das Wordsworths.

Bei Shelley und Kant ist die Erfahrung der Erhabenheit unerläßlich daran geknüpft, daß das Subjekt zuvor seine Grenzen erfahren hat. Dann erst kommt der Umschlag, der aber immer noch die Spuren jener vorher-

<sup>287</sup>Vgl. Leslie Brisman, *Romantic Origins*, Ithaca, London: Cornell UP, 1978, 18/19.

<sup>288</sup>Vgl. Theresa M. Kelley, "Wordsworth, Kant, and the Romantic Sublime", *Philological Quarterly* 63 (1984), 130-140, hier 133.

<sup>289</sup>*Shelleys Prose*, 186.

gehenden Erniedrigung trägt - sie sind nicht getilgt, ja, das Vorher-nachher *zusammen* macht die Erhabenheitserfahrung aus. Aber ein nie erniedrigtes Subjekt, wie bei Wordsworth, dem nie seine Grenzen aufgewiesen wurden, das sich aber trotzdem darin ergeht, seine eigene Großartigkeit zu besingen und sich seines Zugangs zur Unendlichkeit zu rühmen, wirkt, möge es auch noch so sehr als bloßes Sprachrohr höherer Mächte posieren - ja gerade dann! - selbstbezogen, egoistisch.

Selbst Wlecke, der den Zusammenhang zwischen Wordsworths "sublime" und seiner Dichtungstheorie wohlwollend und einfühlsam rekonstruiert hat, kann am Ende seines Buches nicht umhin, gerade auch im Hinblick auf das letzte Buch des *Prelude*, diese Selbstbezogenheit einzugestehen:

In that work he also displays the autonomy of his own mind, a mind that by itself can undertake the labor of redemption without the "extraordinary" call of a Christian vocation. [...] this "communion" [with the invisible world] must finally be understood as indeed a form of self-communion whereby the poet apperceives the presence of his own consciousness at the very heart of every act of perception. [...] His freedom is the freedom of a solitary mind to discover in the depths of his own subjectivity an infinite reality that far transcends the reality revealed in the act of perception.<sup>290</sup>

Das Bewußtsein erlöst sich selbst, indem es sich mit sich selbst beschäftigt - eine Art mentaler Selbstbefriedigung. Und daß diese Selbsterhebung eine gigantische Operation der Angstabwehr ist, die alles übersteigt, was etwa Böhme/Böhme dem Kant'schen Erhabenen nachsagen, sieht man an folgendem: Der Wordsworth des *Prelude* kennt nichts, was dem Dynamisch-Erhabenen entspräche. Gerade das, was den Menschen durch seine materielle Übermacht ver-nichtet, ist ihm kein Thema (wie es auch bei C.D. Friedrich keines ist...).

Samuel Monk zitiert am Ende seines klassischen Werks zum Erhabenen im 18. Jahrhundert die entscheidenden Teile der Simplon-Passage des *Prelude* in der "richtigen", doch so "verkehrten" Reihenfolge, um dann zu schließen: "Beyond this, the eighteenth-century sublime did not go."<sup>291</sup> Ich würde eher Keats zustimmen in seiner Einschätzung, Wordsworths Erhabenes sei "a thing per se and stands alone". Aber in einem anderen Sinne hat Monk durchaus recht: In seiner Betonung des *materiellen* Schreckens eines gottlosen Universums und in seiner Orientierung an der nicht-religiösen Aufhebung des Erhabenen nach Kant, wodurch das Tor geöffnet wird für das Paradox einer nicht-transzendenten Transzendenz-Erfahrung, die zunehmend als linguistische Inkommensurabilität auftritt, ist Shelleys Erhabenes

---

<sup>290</sup>Albert O. Wlecke, *Wordsworth and the Sublime*, Berkeley: University California Press, 1973, 136/137.

<sup>291</sup>Monk, *Sublime*, 232.

schon definitiv eine Erscheinung des 19. Jahrhunderts, Vorschein mancher Entwicklung des 20..

Aus der Bedrohung des Subjekts und seiner umschlagartig erfahrenen Selbstvergewisserung ersteht eine neue, prekäre Würde, die ihre Kraft gerade daraus schöpft, daß ihm zuvor seine Grenzen aufgewiesen wurden, es daran aber nicht zerbricht.



### Epistemology into Ethics

Akira Kurosawas *Rashomon* (1950) gilt vielen als ein Film, der die Unmöglichkeit, die Wahrheit eines Geschehens herauszufinden, zu rekonstruieren, wie sich eine Geschichte *wirklich* zugetragen hat, in beunruhigender Weise aufzeigt. Noch bevor der Mönch und der Holzfäller berichten, welche Schilderungen des Geschehens im Walde die drei Beteiligten, nämlich der Räuber Tajomaru, die Frau des getöteten Samurai und dessen Geist, vor Gericht gegeben haben, bevor also der Zuschauer sich selbst vergewissern kann, daß die Schilderungen nicht nur voneinander abweichen, sondern ganz unvereinbar sind, gibt der Mönch den Verständnisschlüssel für das Folgende: "Das Entsetzliche ist, daß es keine Wahrheit zu geben scheint."

Doch so gelegen eine solche skeptizistische Auslegung manchem Kritiker auch kam, sie greift in zwei entscheidenden Punkten zu kurz, denn der Film entwickelt sich in eine andere Richtung: Aus dem nachgeschobenen Bericht des Holzfällers, des einzigen Augenzeugen des Geschehens im Walde, wird ersichtlich, daß die abweichenden Darstellungen der drei Beteiligten wohl weniger auf eine Unfähigkeit, die Wahrheit zu erkennen, zurückzuführen sind, als auf ihre Unwilligkeit, bei ihr zu bleiben. Ein jeder schön die Geschichte in seinem Sinne (wozu ironischerweise gehört, daß jeder sich selbst bezichtigt, den Samurai getötet zu haben...). Die eigentlich rhetorische Frage des "Freien", "Lügen sie, weil sie die Wahrheit nicht kennen, oder weil sie die Wahrheit nicht sagen wollen?", findet ihre Antwort in der bitteren Schlußfolgerung des Holzfällers, wenn jeder zuerst an sich denke, dann verstehe er: "Jeder sagt die *eigene* Wahrheit, die *nützliche* Wahrheit."

Daß er sich selbst von diesem Verdikt nicht ausnehmen kann, da er eingestandenermaßen in seiner Einlassung vor Gericht verschwiegen hat, ein Tatzeuge gewesen zu sein, und auch in seinem nachgelieferten Bericht nicht erwähnt, daß er den kostbaren Dolch der Frau an sich genommen hat, privilegiert paradoxerweise seine Rede als ehrliche und unterstreicht nur, daß es hier weniger um ein Problem der Erkenntnisphilosophie als um eines der menschlichen Aufrichtigkeit geht. Der Film stellt also nicht "Wirklichkeit" in Frage -

Die Differenz der Episoden ist weder so bedeutsam, daß sie den Realitätsstatus des Geschehens in Frage stellen könnte, noch kann ihr zentraler Widerspruch: nämlich wer den Samurai getötet hat, der Subjektivität unterschiedlicher Wahrnehmungen zugeschrieben werden.<sup>292</sup> - ,

---

<sup>292</sup>Akira Kurosawa, mit Beiträgen von Herbert Achternbusch, Wolfgang Jacobsen, Klaus Kreimeier und Karsten Visarius, München: Hanser, 1988, 118.



sondern den Willen oder die Fähigkeit, zu ihr zu stehen.

Der These, *Rashomon* zeige primär epistemologischen Skeptizismus, widerspricht aber vor allem das Ende des Films, das gern, wo nicht ignoriert, harsch kritisiert wird<sup>293</sup> - vielleicht gerade, weil es die Frage nach der "Wahrheit" als letztlich irrelevant erweist? Am Ende nimmt nämlich der Holzfäller, erschüttert durch den Vorwurf, er sei auch nicht besser als die anderen, ein beim Stadttor *Rashomon*gesetztes Baby, dem der skrupellose "Freie" zuvor noch die Decke gestohlen hat, an sich, um es mit seinen eigenen sechs Kindern aufzuziehen. Durch diesen Akt gibt er dem Mönch den Glauben an die Menschen zurück - der sintflutartige Regen hört auf, die Sonne bricht durch, der Mann trägt das Kleinkind behutsam nach Hause.

Irritierend mag für manche westliche Kritiker nicht nur die ebenso unmoderne wie unzweideutige humanistische Stellungnahme Kurosawas sein, der hier die literarischen Vorlagen (zwei Erzählungen von Ryunosuke Akutagawa)<sup>294</sup> ganz erheblich abändert, so wie er schon die in der ersten der beiden aufgeworfene Frage, ob es so etwas wie "Wahrheit" überhaupt gibt, umakzentuierte in die Frage, was aus der Wahrheit wird - irritierend ist wohl auch die Erledigung einer *Erkenntnisfrage* durch eine *moralische Tat*. Der doppelte Ebenenwechsel frappiert, ist man doch gewöhnlich geneigt anzunehmen, moralisch richtig könne sich nur der verhalten, der wisse, was Sache ist. *Rashomon* behauptet etwas anderes: Ganz gleich, was im Wald geschah, ganz gleich, was den Holzfäller dazu brachte, zweimal die Wahrheit zu verschweigen, an der Richtigkeit seines Verhaltens gegenüber dem hilflosen Kind besteht keinerlei Zweifel. *Rashomon* zeigt, daß man nicht wissen muß, was "wirklich" geschah, um sich moralisch zu verhalten, und daß jeder Augenblick - gleich, was vorherging - diese Gelegenheit neu bietet. Entscheidend ist nicht, was im Wald, sondern was unter dem Tor geschah, dem Tor, das dem Film konsequenterweise seinen Namen gibt: *Rashomon*. Entscheidend ist, daß epistemologische Skepsis kein Freibrief für unmoralisches Verhalten ist, daß im Gegenteil Ethik und Moral den Fragen nach Wahrheit und Wirklichkeit und nach der Begründetheit unserer Erkenntnis erst ihren Platz zuweisen, der ein wichtiger, doch keiner von absoluter Bedeutung ist.

Eine ähnliche Umorientierung - und dies mag den anfänglichen Exkurs rechtfertigen - findet sich im Werk P.B. Shelleys, denn die Fragen nach der Natur des Seins und den Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis scheinen ihn in seinen letzten Jahren immer weniger zu interessieren und werden zunehmend von der Frage nach ethisch gerechtfertigtem

---

<sup>293</sup>Vgl. Kurosawa, 125/126.

<sup>294</sup>Vgl. Kurosawa, 126/127.

Verhalten verdrängt, ohne doch ganz zu verschwinden - sie erhalten nur einen anderen Stellenwert. *Prometheus Unbound* (geschrieben 1818/19, veröffentlicht im August 1820) dokumentiert das eindrucksvoll. Als in der 4. Szene des 2. Aktes Asia und Panthea Demogorgon (meines Wissens die erste Schilderung eines Schwarzen Loches in der Geschichte der Menschheit) in seiner Höhle aufsuchen und von ihm Aufschluß über den Ursprung der Welt und das Prinzip, die letzte Wahrheit erwarten, der alles andere unterliegt, antwortet dieser ihnen:

- If the Abyss  
Could vomit forth its secrets: - but a voice  
Is wanting, the deep truth is imageless;  
(II, iv, 114-116)

Die letzte Wahrheit ist sprachlich nicht erfaß- und vermittelbar, sie ist nicht *darstellbar*, nicht *repräsentierbar*.<sup>295</sup> Die Frage nach den letzten Dingen wird damit nicht abgetan, sondern relativiert, eingeklammert. Shelley mußte also nicht Kant lesen, um den Bereich, über den sich legitimerweise sprechen läßt, von dem anderen, der das verweigert, zu unterscheiden. Und im Zusammenhang mit seiner Poetik wird hier deutlich, daß, wenn "the deep truth" *nicht sagbar* ist, weil es keine Stimme gibt und es für das Letzte kein Bild, weil keine Entsprechung und kein Gleichnis mehr gibt, die *sagbaren* Wahrheiten sprachliche *Annäherungen* sind, prozeßhaft sich entwickelnd auf das Nicht-Sagbare hin, ewig sich erweiternd, verfeinernd und gerade in diesem *Streben* nach Erweiterung und *Begehren* auf Umfassen einen wesentlichen Teil der evolvierenden Wirklichkeit allegorisch vorstellend.

Demogorgon selbst biegt die Erkenntnisfrage um in einen Hinweis auf das unmittelbar evidente Prinzip des Sich-Öffnens zum Anderen hin, der Liebe:

For what would it avail to bid thee gaze  
On the revolving world? what to bid speak  
Fate, Time, Occasion, Chance and Change? To these  
All things are subject but eternal Love.  
(II, iv, 117-120)

Und so sind es folgerichtig nicht die Fragen Asias nach dem Wesen der Dinge, die die Befreiung Prometheus' bewirken, es ist seine eigene, von aufrichtiger Reue getragene Rücknahme des Fluches gegen Jupiter -

---

<sup>295</sup>Schon an einer Stelle seines *Essay on Christianity* nähert sich Shelley einer Position der negativen Theologie, wenn er nämlich, anknüpfend an Tacitus über den Glauben der Juden, formuliert: "The Universal Being can only be described or defined by negatives which deny his subjection to the laws of all inferior existences." *Shelley's Prose*, 202.

It doth repent me: words are quick and vain;  
Grief for awhile is blind, and so was mine.  
I wish no living thing to suffer pain.  
(I, 303-305) - ,

die ihn und die Menschheit aus dem ewigen Zirkel von Unterdrückung und Rebellion und erneuter Unterdrückung heraustreten läßt. Prometheus befreit *sich von sich selbst*<sup>296</sup> - und hier wird greifbar, daß er die sich emanzipierende Menschheit personifiziert - , indem er sich weigert, das alte Macht-Spiel, in dem absehbar die Tyrannenmörder von heute die Tyrannen von morgen sein werden, weiter mitzumachen. Er tritt heraus, indem er die Spielregeln ändert. Seine Reue ist entwaffnend; daß er sich zurücknimmt, Vorbedingung seines Sieges. Selbst-gebunden hatte er allein von Anfang an seine eigene Befreiung in der Hand - es ist eine Befreiung durch und zur Liebe:

I said all hope was vain but love - thou lovest ...  
(I, 824)

Liebe in jenem umfassenden Sinne, wie Shelley sie in *On Love* definierte:

*Thou demandest what is Love. It is that powerful attraction towards all that we conceive or fear or hope beyond ourselves when we find within our own thoughts the chasm of an insufficient void and seek to awaken in all things that are, a community with what we experience within ourselves.* (473)

Also eher eine Art von universaler Empathie, getragen von der Fähigkeit, *sich imaginativ in andere hineinzusetzen*, wie Shelley in einer bereits zitierten Passage aus *The Defence of Poetry* ausführte:

The great secret of morals is Love; or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. (487/488)

Nur so, durch Sich-Öffnen, Vergeben, innere Stärke und in sich ruhende Gewißheit, kommt Hoffnung in eine Welt, die permanent vom Rückfall in finsternste Zeiten bedroht ist, wie Demogorgon in den Schlußworten des Dramas sagt:

These are the spells by which to reassume  
An empire o'er the disentangled Doom.

---

<sup>296</sup>Vgl. zu einer psychologischen Auslegung E. Douka Kabitoglou, *Plato and the English Romantics*, London/New York: Routledge, 1990, 227/228.

To suffer woes which Hope thinks infinite;  
 To forgive wrongs darker than Death of Night;  
 To defy Power which seems Omnipotent;  
 To love, and bear; to hope, till Hope creates  
 From its own wreck the thing it contemplates;  
 Neither to change nor falter nor repent:<sup>297</sup>  
 This, like thy glory, Titan! is to be  
 Good, great, and joyous, beautiful and free;  
 This is alone Life, Joy, Empire and Victory.  
 (IV, 568-578)

Die Herstellung des utopischen Milleniums, das Shelley nicht als Zustand, sondern als Prozeß begreift,<sup>298</sup> als Prozeß der Menschwerdung der Menschheit, hängt nicht von der Klärung epistemologischer Fragen ab, sondern davon, ob zur rechten Zeit das moralisch Richtige getan wird. In jedem solchen Akt scheint, im Vorgriff, die ideelle Möglichkeit eines solchen *allgemeinen* Seins auf. *Entscheidend ist, was man am Tor tut, wenn alle Varianten der Geschichte erzählt sind.*

Shelleys letztes Werk, *The Triumph of Life*, laut Hazlitt Shelleys Totentanz,<sup>299</sup> nach Jean Hall seine Hölle,<sup>300</sup> durch die er sich von Rousseau geleiten läßt wie Dante von Vergil, ein Dokument extremer Skepsis und Desillusionierung,<sup>301</sup> ist nichtsdestotrotz kein Widerruf des (eh nur verhaltenen) Optimismus von *Prometheus Unbound*, sondern seine *Situierung*. *The Triumph of Life* zeigt die Menschheit als Gefangene, als Opfer des Lebens, das ihre Hoffnungen und Ideale zerstört hat. Auch die Größten gehen noch in Ketten hinter dem Wagen, wenn ihre Weisheit sie nicht lehrte, sich selbst zu erkennen (208-212). Nur den "sacred few",

who could not tame  
 Their spirits to the Conqueror, but as soon  
 As they had touched the world with living flame

Fled back like eagles to their native noon  
 (128-131),

ist es gelungen, der Versklavung durch das Leben zu entgehen. Das ist illusionslos und benennt doch nur den Rahmen, innerhalb dessen menschliche Existenz statthat, die Bedingungen, unter denen Hoffnung keimt und verdorrt.

<sup>297</sup>Zweifellos geht es hier darum, nicht seine eigene Integrität zu bereuen.

<sup>298</sup>Vgl. Hall, *Transforming Image*, 97.

<sup>299</sup>Vgl. Leighton, *Shelley and the Sublime*, 168.

<sup>300</sup>Vgl. Hall, *Transforming Image*, 155.

<sup>301</sup>Vgl. etwa Abbey, *Destroyer and Preserver*, 7, 8, 127/128, 142, 143; Blank (ed.), *Shelley*, 10/11.

Die Schlußfrage des Fragments - "Then, what is Life?" - erheischt keine Antwort, die nicht schon in allem Vorhergehenden enthalten wäre, und so ist der Text, der hier nach Stocken abbricht, wohl letztlich doch kein Fragment: *Alles ist gesagt*. Wie könnte, wenn die tiefste Wahrheit eine nicht aussagbare ist, die aussagbare aber eine Serie von Annäherungen, Umschreibungen, Überschreitungen, Reformulierungen, es sich mit der Wahrheit des Lebens, seinem *Sinn*, anders verhalten? Daß Shelley in *The Triumph of Life* nur (*sub specie aeternitatis* eher klägliche) Sinn-Entwürfe zuläßt, provisorische Projektionen, in der Realisierung immer peinlich zu kurz greifend, erdacht von Menschen, die, befangen, weil gefangen in den Umständen, doch irgendwann einmal davon träumten, diese zu überwinden, ist keine *revocatio* seiner Philosophie, sondern deren letzte Konsequenz. Im abgebrochenen letzten Satz -

Of "Happy those for whom the fold

(546/547) -

steckt mehr echte Utopie als im 3. und 4. Akt des *Prometheus Unbound* zusammen, weil sich im Nachhall des Schweigens der Raum öffnet, der in *Prometheus Unbound* so schonungslos ausgepinselt ist - ein Raum, der in seiner Unbestimmtheit, die doch *umrissen* ist ("*Happy those for whom...*"), Platz für das Andere, Erhoffte, Ersehnte läßt, das dort, im Nicht-Artikulierten, nicht die fremdeste Bleibe hat. Auch und gerade das Schweigen ist ein Ort des Utopischen und des Glücks. Wenn also der Rest Schweigen ist (*silence, not vacancy...*), ist das noch kein Grund zum Verzweifeln.

"To maintain the sublime in the old sense": Ausblick auf "Gegenwärtiges"

Kants Kehre im Diskurs des Erhabenen und die bei Shelley zu beobachtende Verdiesseitigung der Erfahrung ebnen, es wurde bereits zweimal angerissen, den Weg für jene umfassende Transformierung des Erhabenen zu einer nicht-transzendenten Transzendenzerfahrung, die in und nach der Moderne vor allem als *linguistische Inkommensurabilität* in Erscheinung tritt. Derridas klassische Ausführungen über den Verlust des "transcendental signified" und die damit einhergehende linguistische Wende in der Philosophie -

This moment was that in which language invaded the universal problematic; that in which, in the absence of a center or origin, everything became discourse - provided we can agree on this word - that is to say, when everything became a system where the central signified, the original or transcendental signified, is never absolutely present

outside a system of differences. The absence of the transcendental signified extends the domain and the interplay of signification *ad infinitum*.<sup>302</sup> -

skizzieren die Logik des Umschlags und deuten zugleich auf die Grenzen eines solchen "universe of discourse" hin: Zwar ist auch das Schweigen definitiv noch als Teil der Sprache zu verstehen, aber es bedeutet zugleich den (immer in Veränderung begriffenen) Rand des Aussagbaren, jene Grenze, jenseits derer sich nichts sagen läßt. In einem solchen Kosmos ist das Andere das Nicht-Sagbare, das Nicht-Darstellbare, seine Erfahrung wesentlich eine, die sich jeder Mittelbarkeit entzieht - das Inkommensurable.<sup>303</sup>

Wenn Ludwig Wittgenstein gegen Ende seines *Tractatus* schreibt, "Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische", um dann zu schließen, "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen",<sup>304</sup> so ist das einerseits Anerkenntnis dieses erfahrbaren, doch nicht kommunizierbaren Bereiches, andererseits aber auch Beleg dafür, wie leicht dieses 'Außerhalb' - das Andere - mit metaphysischen Begriffen ("das Mystische") bedacht wird, also doch wieder als benennbarer, wenn auch nicht inhaltlich spezifizierbarer, in den Diskurs zurückgeführt werden soll.

Diese Figur ist besonders aus der Geschichte der Malerei und der Ästhetik des 20. Jahrhunderts wohlvertraut.<sup>305</sup> Ist erst einmal mit dem Sprung in die Nicht-Gegenständlichkeit die radikale Selbstbezüglichkeit der künstlerischen Zeichen realisiert, so wird die Begegnung mit diesen nur noch sich selbst bedeutenden Zeichen, die also strenggenommen nicht mehr be-deuten, sondern nur noch *sind*, zu einer Begegnung des Betrachters *mit sich selbst im Augenblick der Erfahrung*. Die "Bedeutung" des nicht-gegenständlichen Bildes liegt in diesem Augenblick der Erfahrung und in dem dialektischen Prozeß der Verarbeitung, der sich aus ihm entspinnt.

Die Erfahrung des Nichts-Darstellenden war damit aber prädestiniert, zum Paradigma des Nicht-Paraphrasierbaren, des Nicht-Aussagbaren erkoren zu werden. Nicht zufällig finden sich in den kunsttheore-

<sup>302</sup>Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, eds. Robert Con Davis/Ronald Schleifer, New York/London: Longman, second edition, 1989, 230-248, hier 232.

<sup>303</sup>Vgl. dazu Bode, "Romanticism and Deconstruction: Distant Relations and Elective Affinities".

<sup>304</sup>Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus/Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 8. Aufl. 1971, 115.

<sup>305</sup>Vgl. Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität: Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer, 1988, bes. das 4. Kapitel "Atonale Musik und ungegenständliche Malerei: 'Die Wonnen und Wehen der Ambiguität'", 171-241.

tischen Schriften, die die Vertreter der klassischen Moderne ihren Werken mit auf den Weg gaben, gehäuft metaphysische Begründungen zur ideologischen Absicherung des gerade erreichten Materialstandes ihrer Kunst, die genau diese Qualität des Nicht-Aussagbaren als Merkmal der Teilhabe des Kunstwerks an der Transzendenz ausgeben (man denke etwa an die theosophischen Auslassungen Kandinskys oder Mondrians). Baudelaires durchaus noch romantisch anmutende Bestimmung der Modernität, "Die Modernität, das ist das Vorübergehende, Flüchtige, Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist",<sup>306</sup> wird radikalisiert zu der Auffassung, das Unsagbare und Gestaltlose sei *Symbol* höherer Realität, als Werk Allegorie auf "[d]as Religiöse, das Spirituelle, das Numinose, das Sublime, das Transzendente."<sup>307</sup> Der Augenblick der Selbsterfahrung in der Konfrontation mit Kunst wird so uminterpretiert in einen Augenblick der Erfahrung des Jenseits im Diesseits, des Einbruchs der Zeitlosigkeit in die Zeit, Manifestation des Ewigen im Jetzt, als Erfahrung numinoser "Gegenwärtigkeit". Die Tatsache, daß nichts dargestellt wird, wird umgemünzt in die Verheißung, dies Ding sein Einfallstor des Nicht-Darstellbaren, der Umstand, daß diese Erfahrung nur *umschreibbar* bleibt, als Beleg dafür, daß sie transzendent sein müsse. Die kunsthistorisch in dieser Qualität ganz neue Möglichkeit radikaler Selbsterfahrung wird so kontinuierlich begleitet von mehr oder minder geschickten Versuchen, die Begegnung mit sich selbst als Begegnung mit dem Anderen auszugeben, statt sie als Selbstentdeckung des Ich *aus Anlaß des Anderen* (das aber auch Natur sein könnte) stehenzulassen. Dies ist erkennbar die Problematik des Erhabenen vor und nach Kant.

Die von Jean-François Lyotard zum Anlaß eines Essays ("Das Erhabene und die Avantgarde")<sup>308</sup> genommenen Bemerkungen des amerikanischen Malers Barnett Newman, "the sublime is now",<sup>309</sup> nehmen hier eine interessante Zwischenstellung ein. Zwar sind seine Ausführungen zu Pseudo-Longinus, Burke und Kant, eingebettet in ungeheure Platitüden und unhaltbare Verallgemeinerungen, gar zu wirr und erratisch, als daß man ihn in irgendeiner angebbaren Weise zum historischen Diskurs über das Erhabene in Beziehung setzen könnte, und Passagen wie die folgende zeigen, daß Newman, wenn überhaupt in einer Tradition, so in der des New England Transcendentalism steht - sein Urtext ist offenbar Emersons *The American Scholar*:

<sup>306</sup>Zitiert nach Wieland Schmied (ed.), *GegenwartEwigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Katalog Berlin 1990, 89.

<sup>307</sup>Schmied (ed.), *GegenwartEwigkeit*, 16.

<sup>308</sup>*Merkur* 38 (1984), 151-164.

<sup>309</sup>*The Tiger's Eye* 1, 1948, Heft 6, 51-53.

I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exultation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art?

We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what you have, that have been the devices of Western European painting.<sup>310</sup>

Aber klar wird auch: Die Spannung zwischen Selbsterfahrung und Transzendenzerfahrung ist unaufgehoben. Einerseits wird die Erhabenheits-erfahrung in der Malerei als Begegnung des Betrachters mit sich selbst gefeiert:

Instead, [sic] of making *cathedrals* out of Christ, man, or "life", we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.<sup>311</sup>

Andererseits - man kann hier auch andere seiner Texte heranziehen - betont Newman immer wieder "the reality of the transcendental experience".<sup>312</sup> Einerseits ist das Bild eine Inszenierung des Betrachters (im doppelten Sinne!): "I became involved with the idea of making the viewer present: the idea that 'Man is Present'".<sup>313</sup> Andererseits sind Formulierungen wie "man's natural desire for the exalted", "absolute emotions", "revelation" oder "exultation in pure relations" durchaus als Verweise auf Transzendenz zu verstehen. Durch die Größe seiner Bilder, die aus der Nähe betrachtet werden sollen, und ihr Nicht-Darstellen soll der Betrachter auf sich selbst zurückgeführt werden, doch in diesem Jetzt "[d]ie Erfahrung [...] der unvermittelten [!!!] Präsenz des 'Sublimen'" machen<sup>314</sup> - eine Offenbarungserfahrung, so darf man folgern.

Newmans wenige Sätze, die belegen, daß er ein besserer Maler ist, wären wohl, trotz ihrer Verallgemeinerung durch Robert Rosenblum,<sup>315</sup> bald in Vergessenheit geraten, wenn Lyotard sich nicht ihrer angenom-

<sup>310</sup>Newman, "sublime", 53.

<sup>311</sup>Newman, "sublime", 53.

<sup>312</sup>Vgl. Max Imdahl, "Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue III", *Das Erhabene*, ed. Pries, 233-252, hier 237, 234, 250.

<sup>313</sup>Newman zitiert nach Imdahl, 237.

<sup>314</sup>Gregor Stemmrich, "Christliche Tradition und avantgardistische Kunst: Barnett Newman - Jasper Johns - Lawrence Weiner", *GegenwartEwigkeit*, ed. Schmied, 89-96, hier 89.

<sup>315</sup>Robert Rosenblum, "The Abstract Sublime", *Art News* 59: 10 (Februar 1961), 38-41.



men hätte. Sein Versuch zu erklären, "wie es möglich war, daß der Name des Erhabenen in den vierziger Jahren unter der Feder eines New Yorker Malers wiederkehrt [the second coming?! CB]",<sup>316</sup> nimmt Newmans Bemerkungen wirklich nur zum Anlaß, aus dem historischen Diskurs über das Erhabene (Pseudo-Longinus, Boileau, Burke, Kant) ohne Rücksicht auf ihre systematische Stellung dort die Aspekte des Schweigens, des Schreckens und der Nichtdarstellbarkeit zu isolieren und sie eher assoziativ mit "der" Ästhetik der Avantgarde (der Moderne) in Verbindung zu setzen: "der Avantgardismus ist keimhaft in der kantischen Ästhetik des Erhabenen enthalten."<sup>317</sup> Das Nicht-Schöne, das Nicht-Regelhafte, das Ereignis ("il arrive"), das Unbestimmte werden so zu einer abstrakten, wenn auch recht wackeligen Brücke zusammengezimmert, die das ausgehende 17. mit der Mitte des 20. Jahrhunderts verbinden soll. Über diese Brücke soll das Erhabene als wirksame, lebendige, taugliche ästhetische Kategorie hinübergerettet werden. Geht das? Und wenn es geht: Ist das sinnvoll? Welches ideologische Programm steht dahinter, und welcher *Begriff* des Erhabenen?

Es wäre absurd, angesichts eines Konzeptes, das schon zwischen 1674 und 1790 radikalste Wandlungen durchgemacht hat, die Möglichkeit prinzipiell bestreiten zu wollen, es so umzudefinieren, daß es neue Phänomene mit abdeckt und diese, indem es sie an historische ästhetische Diskurse anschließt, selbst historisch perspektiviert. "Ich wollte andeuten, daß noch vor Beginn der Romantik die Erarbeitung einer Ästhetik des Erhabenen durch Burke und, in geringerem Maße, durch Kant eine Welt von Möglichkeiten künstlerischer Erfahrung eröffnet, in der die Avantgarden ihre Wege bahnen werden."<sup>318</sup> Das ist nun freilich so neu nicht. Erst in der Bestimmung der *neuen* Qualität *innerhalb dieser Kontinuität* - "Es ist das Erhabene im Sinne Burkes und Kants, und doch ist es nicht mehr das ihre."<sup>319</sup> - müßte sich erweisen, daß die Operation *Aufschluß* liefert, und nicht nur ein ehrwürdiger Begriff, *lifted beyond recognition*, als vital verkauft wird. Die Frage ist also, kurz formuliert, ob der Begriff des Erhabenen - und in welcher Fassung - für die Kunst des 20. Jahrhunderts etwas leistet oder den Zugang zu ihr eher verstellt.

Lyotard verkürzt gerne Kants Erhabenes auf das Nicht-Darstellbare - eine, vorsichtig ausgedrückt, idiosynkratische Vergrößerung eines eher peripheren Aspektes von Kants "Analytik des Erhabenen" - , und führt dafür, am stärksten in seinen Texten zu Newman, Formulierungen ein, die, wie immer sie gemeint sein mögen, doch stark als Re-

<sup>316</sup>Lyotard, "Das Erhabene", 153.

<sup>317</sup>Lyotard, "Das Erhabene", 158.

<sup>318</sup>Lyotard, "Das Erhabene", 160.

<sup>319</sup>Lyotard, "Das Erhabene", 154.

mystifikation des Erhabenen wirken: Newmans Bilder sind, so Lyotard, Verkündigungen, Epiphanien: "Ein Bild Newmans ist ein Engel. Er verkündet nichts, er ist selbst die Verkündigung."<sup>320</sup> Das künstlerische Ereignis wird zum göttlichen Schöpfungsakt -

Dieser Beginn ist ein Widerspruch. Er findet in der Welt statt, wie sein ursprünglicher Unterschied, der Beginn seiner Geschichte. Er ist nicht von dieser Welt, weil er sie erzeugt, er kommt aus der Vorgeschichte oder aus einer Geschichtslosigkeit. Dieses Paradox ist das der Performance oder des Ereignisses.<sup>321</sup> - ,

die Präsenz des Kunstwerks - als Verweis auf ein Abwesendes - zur Offenbarung:

Die Präsenz ist der Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht und daran erinnert oder nur sagt: daß "etwas da ist", bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat. Das ist eine Vorstellung, die man mystisch nennen kann, da es sich um das Geheimnis des Seins handelt."<sup>322</sup>

Daß Lyotard hier nicht nur Formulierungen und Vorstellungen *anderer* quasi referierend aufgreift, sondern bei ihm selbst (wie auch viel stärker bei Derrida) das Endliche schmerzlich auf das Unendliche, die gescheiterte Darstellung auf das Undarstellbare, die Präsenz auf das Abwesende verweist,<sup>323</sup> also immer *vom Menschen weg*, wird evident, wenn er diesen Newman-Essay enden läßt: "Die Spitze des umgedrehten Obeliskens berührt die Spitze der Pyramide, 'wie' in der Sixtinischen Kapelle der Finger Gottes den Adams berührt [*berührt?! CB*]. Das Werk erhebt sich im Augenblick, aber der Blitz des Augenblicks entläßt sich auf es wie ein minimaler Befehl: *Sei*."<sup>324</sup>

Für Lyotard ist die "erhabene" Kunst der Moderne durchaus *religiöse* Kunst, denn sie spricht von (verlorener) Transzendenz. Wenn er seinen *Merkur*-Aufsatz schließt mit den Sätzen -

Im Vorkommnis ist der Wille besiegt. Die Aufgabe der Avantgarden bleibt, die Aemaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen. Das Gefühl des Erhabenen ist der Name dieser Blöße.<sup>325</sup> - ,

<sup>320</sup>Jean-François Lyotard, "Der Augenblick, Newman", *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik: Essais*, eds. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris & Stefan Richter, Leipzig: Reclam, 1990, 358-369.

<sup>321</sup>Lyotard, "Der Augenblick", 362.

<sup>322</sup>Lyotard, "Der Augenblick", 367.

<sup>323</sup>Vgl. Wolfgang Iser, "Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen", *Das Erhabene*, ed. Pries, 185-213, hier 206.

<sup>324</sup>Lyotard, "Der Augenblick", 369. Auch die Titel seiner Unterabschnitte sprechen Bände: "Der Engel", "Die Verpflichtung", "Der 'Inhalt'", "Das Erhabene", "Der Ort", "Die Passion".

<sup>325</sup>Lyotard, "Das Erhabene", 164.

ist der Verdacht nicht von der Hand zu weisen, daß Lyotard sich vom Erhabenen *Erniedrigung*, das In-die-Schranken-Weisen des Subjekts erhofft. Für das entgegengesetzte Programm steht Kant. Die Versuche, sich an ihm vorbeizumogeln, seine den Menschen zentral setzende Kehre in einem mal nur impliziten (Lyotard), mal bieder-handwerklichen (Handke, Botho Strauß), mal brachialen (George Steiner) *roll-back* ungeschehen zu machen, werden kaum nachlassen, doch sind sie mit den ersten vier Zeilen von Ezra Pounds "Hugh Selwyn Mauberley" schon vorab kommentiert:

For three years, out of key with his time,  
He strove to resuscitate the dead art  
Of poetry; to maintain "the sublime"  
In the old sense. Wrong from the start --

"The old sense" ist bei den Vorgenannten nicht der gestrige, sondern der vorgestrigte, der vor-kantische.

Anknüpfung böte ein anderer Punkt, Anknüpfung, die das einmal Erkannte und Erreichte nicht wieder einem modischen Obskurantismus anheimfallen ließe: Sich überwältigen zu lassen vom Ozean, vom Sternenhimmel, vom Sonnenaufgang und - ja, warum nicht? - von Barnett Newmans Großformaten und dann aus dieser Erfahrung hervorzugehen mit einem tiefempfundenen, weil *begriffenen* "And what were thou...?" - *voilà*, das wäre es. Wer auf diese Frage verzichtet, möchte vermutlich überwältigt bleiben.

# Bibliographie

Abbey, Lloyd. *Destroyer and Preserver: Shelley's Poetic Skepticism*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1979.

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. 1953. New York: Norton, 1958.

-----, "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric", *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, ed. Harold Bloom. New York: Norton, 1970, 201-229.

-----, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1971.

-----, *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism*. New York: Norton, 1984.

----- et al. (eds.). *The Norton Anthology of English Literature, Fifth Edition*. New York/London: Norton 1986.

Addison, Joseph. "Essays on the Pleasures of the Imagination". 1712. [*Spectator* Nos. 409, 411-421]. *The Spectator*, ed. Donald F. Bond. 5 vols. Oxford: Clarendon, 1965. Vol. 3, 527-582.

Albrecht, William Price. *The Sublime Pleasures of Tragedy: A Study of Critical Theory from Dennis to Keats*. Lawrence/Manhattan/Wichita: University Press of Kansas, 1975.

Alewyn, Richard. "Die Lust an der Angst", *Probleme und Gestalten: Essays*. Frankfurt/M.: Insel, 1974, 307-330.

Baker, Carlos. *Shelley's Major Poetry: The Fabric of a Vision*. Princeton: Princeton UP, 1948.

Barrell, Joseph. *Shelley and the Thought of His Time: A Study in the History of Ideas*. 1947. Hamden: Archon, 1967.

Barnouw, Jeffrey. "The Morality of the Sublime: Kant and Schiller". *Studies in Romanticism* 19 (1980), 497-514.

-----, "The Morality of the Sublime: To John Dennis". *Comparative Literature* 35 (1983), 21-42.

Begemann, Christian. "Erhabene Natur: Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58 (1984), 74-110.

-----, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung: Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1987.

Béguin, Albert. *Blaise Pascal*. Reinbek: Rowohlt, 1988.

Biese, Alfred. *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*. Leipzig: Veit & Comp., 1888.

-----, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1926.

Blank, G. Kim (ed.). *The New Shelley: Later Twentieth-Century Views*. London: Macmillan, 1991.

Bloom, Harold. *Shelley's Mythmaking*. New Haven: Yale UP, 1959.

-----(ed.). *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. New York: Norton, 1970.

-----, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. London: Faber & Faber, 1962.

----- et al. *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury, 1979.

Bode, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität: Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

-----, "Romanticism and Deconstruction: Distant Relations and Elective Affinities". *Romantic Continuities: Papers Delivered at the Symposium of the 'Gesellschaft für englische Romantik' Held at the Catholic University of Eichstätt (October 1990)*, eds. Günther Blaicher & Michael Gassenmeier, Essen: Blaue Eule, 1992, 131-159.

Boe, Alfred Francis. *The Development of Shelley's Theory of the Mind*. Diss. University of Arizona, 1973.

Böhme, Hartmut/Gernot Böhme. *Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.

Börsch-Supan, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel, 4. Aufl. 1987.

de Bolla, Peter. *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*. Oxford: Blackwell, 1989.

Brisman, Leslie. *Romantic Origins*. Ithaca/London: Cornell UP, 1978.

Buhr, Manfred. *Immanuel Kant: Einführung in Leben und Werk*. Leipzig: Reclam, 4. Aufl. 1989.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. 1757. Ed. with an introd. Adam Philipps. Oxford/New York: OUP, 1990.

Butlin, Martin. *Turner at the Tate*. London: Tate, 1985.

Brown, Marshall. "The Pre-Romantic Discovery of Consciousness". *Studies in Romanticism* 17 (1978), 387-412.

Cameron, Kenneth Neill. *The Young Shelley: Genesis of a Radical*. New York: Macmillan, 1950.

-----, *Shelley: The Golden Years*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1974.

Chernaik, Judith. *The Lyrics of Shelley*. Cleveland: Case Western Reserve UP, 1972.

-----/Timothy Burnett, "The Byron and Shelley Notebooks in the Scrope Davies Find". *Review of English Studies* 29 (1978), 36-49.

Cohn, Jan/Thomas H. Miles. "The Sublime: In Alchemy, Aesthetics and Psychoanalysis". *Modern Philology* 74 (1976/77), 289-304.

Coleridge, Samuel Taylor. *Poetical Works*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. Oxford: OUP, 1973.

Cooper, Andrew M.. *Doubt and Identity in Romantic Poetry*. New Haven/London: Yale UP, 1988.

Cronin, Richard, *Shelley's Poetic Thoughts*. New York: St. Martin's, 1981.

Crowther, Paul. *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford usw.: OUP, 1989, Clarendon, 1991.

Curran, Stuart. "Percy Bysshe Shelley". *The English Romantic Poets: A Review of Research and Criticism: Fourth Edition*, ed. Frank Jordan. New York: MLA, 1985, 593-663.

-----, *Poetic Form and British Romanticism*. New York usw.: OUP, 1986.

Dawson, P.M.S. *The Unacknowledged Legislator: Shelley and Politics*. Oxford: Clarendon, 1980.

Derrida, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences". *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, eds. Robert Con Davis/Ronald Schleifer. New York/London: Longman, 2. Aufl. 1989, 230-248.

Doe, Donald Bartlett. *The Sublime as an Aesthetic Correlative: A Study of Late Eighteenth Century English Aesthetic Theory, Landscape Painting and Gothic Drama*. Diss. Ohio University. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1977.

Drummond, William. *Academical Questions*. 1805. Introduction Terence Allan Hoagwood. Delmar, NY: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1984.

Ende, Stuart. *Keats and the Sublime*. New Haven/London: Yale UP, 1976.

Everest, Kelvin (ed.). *Percy Bysshe Shelley: Bicentenary Essays*. Woodbridge, Suffolk/Rochester, NY: D.S. Brewer, 1992.

Ferguson, Francis. "Shelley's *Mont Blanc*: What the Mountain Said". *Romanticism and Language*, ed. Arden Reed. London: Methuen, 1984, 202-214.

-----, "A Commentary on Suzanne Guerlac's 'Longinus and the Subject of the Sublime'". *New Literary History* 16 (1984/85), 291-297.

Finley, Gerald. "The Genius of Turner's 'Landscape Sublime'". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42 (1979), 141-165.

Freud, Sigmund. "Das Unheimliche". 1919. *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*. 18 Bde. Frankfurt/M.: Fischer, 3. Aufl. 1966-68. Bd. 12 (1966), 227-268.

Fry, Paul H.. *The Reach of Criticism: Method and Perspective in Literary Theory*. New Haven/London: Yale UP, 1983.

-----, "The Possession of the Sublime". *Studies in Romanticism* 26 (1987), 187-207.

- Gage, John. *Colour in Turner: Poetry and Truth*. London: Studio Vista, 1969.
- Galerie der Romantik: Nationalgalerie Berlin*. Berlin, 1986.
- Groh, Dieter/Rolf-Peter Sieferle. "Naturerfahrung, Bürgerliche Gesellschaft, Gesellschaftstheorie". *Merkur* 35 (1981), 663-675.
- Guerlac, Suzanne. "Longinus and the Subject of the Sublime". *New Literary History* 16 (1984/85), 275-289.
- Hall, Jean. *The Transforming Image: A Study of Shelley's Major Poetry*. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press, 1980.
- Hall, Spencer. "Shelley's 'Mont Blanc'". *Studies in Philology* 70 (1973), 199-221.
- (ed.). *Approaches to Teaching Shelley's Poetry*. New York: MLA, 1990.
- Heffernan, James A.W.. "Wordsworth on the Sublime: The Quest for Interfusion". *Studies in English Literature* 7 (1967), 605-615.
- , *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable and Turner*. Hanover/London: University Press of New England, 1984.
- , "Wordsworth, Coleridge, and Turner: The Geometry of the Infinite". *Bucknell Review* 29 (1984/85), 49-72.
- Henn, Thomas Rice. *Longinus and English Criticism*. Cambridge: CUP, 1934.
- Hennig, Richard. *Die Entwicklung des Naturgefühls*. Leipzig: Barth, 1912.
- Hertz, Neil. *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York: Columbia UP, 1985.
- Hipple, Walter John jr.. *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1957.
- Hoagwood, Terence Allan. *Skepticism and Ideology: Shelley's Political Prose and Its Philosophical Context from Bacon to Marx*. Iowa City: University of Iowa Press, 1988.
- Hofmann, Werner (ed.). *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*. München: Prestel, 1976.
- Hogle, Jerrold E.. *Shelley's Process: Radical Transference and the Development of His Major Works*. New York: OUP, 1988.
- Holmes, Richard. *Shelley: The Pursuit*. London: Weidenfeld & Nicolson, London: Quartet, 1976.
- Hund, William B.. "Kant and A. Lazaroff on the Sublime". *Kant-Studien* 73 (1982), 351-355.
- Hunt, John Dixon. "Wondrous Deep and Dark: Turner and the Sublime". *Georgia Review* (30) (1976), 139-164.

Jackson, James Robert de J.. *Poetry of the Romantic Period*. London/Boston/Henley: Routledge, 1980.

Jauß, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München: Fink, 1977.

Kabitoğlu, E. Douka. *Plato and the English Romantics*. London/New York: Routledge, 1990.

Kant, Immanuel. *Über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. 1764. Leipzig: Meiner, o.J..

-----, *Kritik der praktischen Vernunft*. 1788. Ed. Karl Vorländer. 9. Aufl. 1929, ergänzter Nachdr. Hamburg: Meiner, 1985.

-----, *Kritik der Urteilskraft*. 1790. Ed. Gerhard Lehmann. Stuttgart: Reclam, 1963, 1981.

Keach, William. *Shelley's Style*. New York/London: Methuen, 1984.

Kapstein, I.J.. "The Meaning of *Mont Blanc*". 1949. *Shelley: Shorter Poems and Lyrics - A Casebook*, ed. Patrick Swinden. London: Macmillan, 1976, 165-177.

Kelley, Theresa M.. "Wordsworth, Kant and the Romantic Sublime". *Philological Quarterly* 63 (1984), 130-140.

Kinnaird, John. "But for such faith': A Controversial Phrase in Shelley's 'Mont Blanc'". *Notes & Queries* 213 (1968), 332-334.

Knapp, Steven. *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge*. Cambridge, Mass./London: Harvard UP, 1985.

Knight, G. Wilson. "The Wordsworthian Profundity". *The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision*. 1941. London: Methuen, 1959, repr. 1964, 1-82.

König, Bernhard. "Petrarcas Landschaften: Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung". *Romanische Forschungen* 92 (1980), 251-282.

Kremers, Dieter. "Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux". *Sprachen der Lyrik: Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, ed. Erich Köhler. Frankfurt/M.: Klostermann, 1975, 487-497.

Kroeber, Karl/William Walling (eds.). *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*. New Haven/London: Yale UP, 1978.

Akira Kurosawa. Mit Beiträgen von Herbert Achternbusch, Wolfgang Jacobsen, Klaus Kreimeier, Karsten Visarius. München: Hanser, 1988.

Laird, John. "Shelley's Metaphysics". *Philosophical Incursions into English Literature*. Cambridge: CUP, 1946, reiss. New York: Russell & Russell, 1962, 116-135.

Lazaroff, Allan. "The Kantian Sublime: Aesthetic Judgement and Religious Feeling". *Kant-Studien* 71 (1980), 202-220.

Leavis, F.R. "Shelley". *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*. 1936. Harmondsworth: Penguin, 1978, 191-224.



Leighton, Angela. *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems*. Cambridge: CUP, 1984.

Leiris, Michel. *Bacon - Picasso - Masson*. Frankfurt/Paris: Qumran, 1982.

Lindsay, Jack. *Turner: The Man and His Art*. London usw.: Granada, 1985.

Longinus. *Vom Erhabenen: Griechisch/Deutsch*. Ed. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 1988.

Lyotard, Jean-François. "Das Erhabene und die Avantgarde". *Merkur* 38 (1984), 151-164.

-----u.a.. *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve, 1985.

-----/Gérard Raulet. "Das Schöne und das Erhabene: Ein Gespräch zwischen J.-F. Lyotard und G. Raulet (Juni 1985)". *Spuren* Nr. 17 (Nov./Dez. 1986), 34-42.

-----, "Post-Skriptum zum Schrecken und zum Erhabenen". *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Böhlau, 1987, 91-98.

-----, "Die Aufklärung, das Erhabene, Philosophie, Ästhetik: Interview mit Jean-François Lyotard". Walter Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1988, 103-147.

-----, "Der Augenblick, Newman". *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik: Essays*. Ed. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heide Paris, Stefan Richter. Leipzig: Reclam, 1990, 358-369.

McGann, Jerome J.. *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

McNiece, Gerald. "The Poet as Ironist in 'Mont Blanc' and 'Hymn to Intellectual Beauty'". *Studies in Romanticism* 14 (1975), 311-336.

de Man, Paul. "Semiology and Rhetoric". *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979, 3-19.

Maurer, Karl. "Boileaus Übersetzung der Schrift peri hypsus als Text des französischen 17. Jahrhunderts". *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C.*, ed. Helmut Flashar. Genf: Fondations Hardt, 1979, 213-257.

*Merkur*. 43: 9/10 (Sept./Okt. 1989): "Das Erhabene nach dem Faschismus".

Modiano, Raimonda. "Coleridge and the Sublime". *The Wordsworth Circle* 9 (1978), 110-120.

Monk, Samuel H.. *The Sublime: A Study of Critical Theories in 18th-Century England*. New York: MLA, 1935.

Morris, David B.. *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in 18th-Century England*. University of Kentucky Press, 1972.

Morris, David B.. "Gothic Sublimity". *New Literary History* 16 (1984/85), 299-319.

Murray, E.B.. "Mont Blanc's Unfurled Veil". *Keats-Shelley-Journal* 20 (1969), 39-48.

Newman, Barnett. "the sublime is now". *The Tiger's Eye* 1 1948, Heft 6, 51-53.

-----, "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I". *Art Now: New York* 1: 3 (März 1969), ohne Seitenzählung (6).

Nichols, Ashton. *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*. Tuscaloosa/London: University of Alabama Press, 1988.

Nicolson, Marjorie Hope. "The 'New Astronomy' and the English Literary Imagination". *Studies in Philology* 32 (1935), 428-461.

-----, *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the "New Science" Upon Seventeenth Century Poetry*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1950.

-----, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1959.

Notopoulos, James A.. *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and the Poetic Mind*. Durham: Duke UP, 1949.

O'Neill, Michael. *The Human Mind's Imaginings: Conflict and Achievement in Shelley's Poetry*. Oxford: Clarendon, 1989.

-----, *Percy Bysshe Shelley: A Literary Life*. London: Macmillan, 1989.

Pascal, Blaise. *Gedanken*. Übers. von Wolfgang Rüttenauer. Birsfelden-Basel: Schibli-Doppler, o.J..

Paulson, Ronald. *Literary Landscape: Turner and Constable*. New Haven: Yale UP, 1981.

-----, "Discussion: Versions of a Human Sublime". *New Literary History* 16 (1984/85), 427-437.

-----, *Breaking and Remaking: Aesthetic Practice in England, 1700-1820*. New Brunswick, NJ/London: Rutgers UP, 1989.

Petrarca. *Dichtungen - Briefe - Schriften*. Auswahl u. Einleitung Hanns W. Eppelsheimer. Frankfurt/M.: Insel, 5. Aufl. 1991.

Paley, Morton D.. *The Apocalyptic Sublime*. New Haven/London: Yale UP, 1986.

Perkins, David. *The Quest for Permanence: The Symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1959.

Poenicke, Klaus. *Dark Sublime: Raum und Selbst in der amerikanischen Romantik*. Heidelberg: Winter, 1972.

Platon. *Sämtliche Dialoge*. 7 Bde. Ed. Otto Apelt. Nachdruck Hamburg: Meiner, 1988.

Pope, Alexander. *The Poetical Works of Alexander Pope*. London/New York: Warne, o.J..

Price, Martin. "The Sublime Poem: Pictures and Powers". *Yale Review* 58 (1968), 194-213.

Pries, Christine (ed.). *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, 1989.

Pulos, C.E. *The Deep Truth: Study of Shelley's Scepticism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1954, repr. 1962.

Randel, Fred V.. "The Mountaintops of English Romanticism". *Texas Studies in Literature and Language* 23 (1981), 294-323.

Rees, Joan. "'But for such faith': A Shelley Crux". *Review of English Studies* 14 (1964), 185-186.

Reese-Schäfer, Walter. *Lyotard zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1988.

Reiman, Donald H. "Wordsworth, Shelley, and the Romantic Inheritance". *Romanticism Past and Present* 5 (1981), 1-22.

-----, *Percy Bysshe Shelley*. 1969. Boston: Twayne-Hall, 2. Aufl. 1988.

-----, *Intervals of Inspiration: The Skeptical Tradition and the Psychology of Romanticism*. Greenwood, FL: Penkeville, 1988.

Reisner, Thomas A.. "Tabula Rasa: Shelley's Metaphor of the Mind". *Ariel* 4 (1973), 90-102.

Reiter, Seymour. *A Study of Shelley's Poetry*. University of New Mexico, 1967.

Rieder, John. "Shelley's 'Mont Blanc': Landscape and the Ideology of the Sacred Text". *ELH: A Journal of English Literary History* 48 (1981), 778-798.

Ritter, Joachim (ed.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., 1972. Bd. 2. Spalte 624-635: "Erhaben, das Erhabene".

-----, "Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft". 1962. *Subjektivität: Sechs Aufsätze*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, 141-163, 172-193.

Rosenberg, Alfred. *Longinus in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Diss. Berlin, 1917.

Rosenblum, Robert. "The Abstract Sublime". *Art News* 59: 10 (Febr. 1961), 38-61.

Rossiter, A.P.. "Coleridge's 'Hymn Before Sunrise'". *Times Literary Supplement* 28.9.1951, 613.

Ruskin, John. *Modern Painters*. 1843-1860. Ed. and abridged by David Barrie. New York: Knopf, 1987.

Russell, John (Einleitung). *Turner in der Schweiz/Turner en Suisse*. Überblick und Anmerkungen von Andrew Wilton. Zürich-Dübendorf: de Clivio Press, 1976.

Schklowsky, Viktor. "Kunst als Verfahren". 1916. *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, ed. Jurij Striedter. München: Fink, 3. Aufl. 1981, 3-35.

Schiller, Friedrich. "Vom Erhabenen". 1793. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 5. Aufl. 1975, Bd. 5, 489-512.

----- *Vom Pathetischen und Erhabenen: Ausgewählte Schriften zur Dramentheorie*. Ed. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 1970.

Schmied, Wieland (ed.). *GegenwartEwigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*. Katalog Berlin, 1990.

Schulze, Earl J.. *Shelley's Theory of Poetry: A Reappraisal*. The Hague: Mouton, 1966.

Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose*. Eds. Donald H. Reiman/Sharon B. Powers. New York: Norton, 1977.

----- *Shelley's Prose or The Trumpet of a Prophecy*. Ed. with an Introduction by David Lee Clark, new Preface by Harold Bloom. London: Fourth Estate, 1988.

----- *The Letters of Percy Bysshe Shelley*. 2 Vols. Ed. Frederick L. Jones. Oxford: Clarendon, 1964.

----- *Essays and Letters*. Ed. with an Introductory Note by Ernest Rhys. London: Scott, o.J..

----- *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*. 10 vols. 1926-1930. Vols. 5-7: *Prose*. Eds. Roger Ingpen/Walter E. Peck. New York: Gordian, 1965.

----- *The Poems of Shelley. Vol. 1: 1804-1817*. Eds. Geoffrey Matthews/Kelvin Everest. London/New York: Longman, 1989.

Smith, Louise. "The Material Sublime: Keats and *Isabella*". *Keats: The Narrative Poems - A Casebook*, ed. John Spencer Hill. London: Macmillan, 1983, 105-118.

Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Staver, Frederick. "'Sublime' as Applied to Nature". *Modern Language Notes* 70 (1955), 484-487.

Sterne, Laurence. *A Sentimental Journey & Journal to Eliza*. 1768/1904. New York: Signet, 1964.

Stierle, Karlheinz. *Petrarcas Landschaften: Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*. Krefeld: Scherpe, 1979.

Straub, Enrico. "Bericht und Reflexion in Petrarca's *Ventoux-Epistel* (Familiars IV, 1)". *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance: Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag*, eds. Klaus W. Hempfer/Enrico Straub. Wiesbaden: Steiner, 1983, 270-288.

*Studies in Romanticism*. 26: 2 (1987): "The Sublime: A Forum".

Tetreault, Ronald. *The Poetry of Life: Shelley and Literary Form*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1987.

Thorpe, Clarence D.. "Two Augustans Crossing the Alps". *Studies in Philology* 32 (1935), 463-482.

-----/Carlos Baker/Bennett Weaver (eds.). *The Major English Romantic Poets: A Symposium in Reappraisal*. Carbondale, Ill.: Southern Illinois UP, 1957.

Tinker, Chauncey Brewster. *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1939.

*The Turner Collection in the Clore Gallery: An Illustrated Guide*. London: Tate, 1987.

Tuveson, Ernest Lee. "Space, Deity and the 'Natural Sublime'". *Modern Language Quarterly* 12 (1951), 20-38.

-----, *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*. Berkeley: University of California Press, 1960.

Twitchell, James B.. *Romantic Horizons: Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770-1850*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1983.

Ulmer, William A.. *Shelleyan Eros: The Rhetoric of Romantic Love*. Princeton: Princeton UP, 1990.

Vidan, Gabrijela. "Der französische Materialismus im 18. Jahrhundert". *Propyläen Geschichte der Literatur Band 4: Aufklärung und Romantik, 1700-1830*. Berlin: Propyläen, 1988, 140-159.

Unger, Rudolf. "'Der bestirnte Himmel über mir...': Zur geistesgeschichtlichen Deutung eines Kant-Wortes". 1924. *Aufsätze zur Literatur- und Geistesgeschichte*. Berlin: Junker & Dünhaupt, 1929, 40-66.

Viebrock, Helmut. "Beschreibung und Beschwörung: Beobachtungen an Gegenständen in diaristischer bzw. epistolarer Beschreibung und in poetischer Beschwörung (Dorothy und William Wordsworth im Lake District, Shelley und Byron in den Alpen)". *Stilfragen*, eds. Willi Erzgräber/Hans-Martin Gauger. Tübingen: Narr, 1991, 129-142.

Vietor, Karl. "Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literaturgeschichte". *Geist und Form: Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*. Bern: Francke, 1952, 234-266.

Vivian, Charles H.. "The One 'Mont Blanc'". *Keats-Shelley-Journal* 4 (1953), 55-65.

Wasserman, Earl. *The Subtler Language: Critical Readings of Neo-Classical and Romantic Poems*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1959, repr. Westport, CT: Greenwood Press, 1979.

-----, "The English Romantics: The Grounds of Knowledge". *Studies in Romanticism* 4 (1964/65), 17-34.

-----, *Shelley: A Critical Reading*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1971.

Watson, J.R.. "Turner and the Romantic Poets". *Encounters: Essays on Literature and the Visual Arts*, ed. John Dixon Hunt. London: Studio Vista, 1971, 96-123.

Webb, Timothy. *Shelley: A Voice Not Understood*. Manchester: Manchester UP, 1977.

Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1976.

Weiss, Richard. *Das Alpenenerlebnis in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Horgen-Zürich/Leipzig: Münster Presse, 1933.

-----(ed.). *Die Entdeckung der Alpen: Eine Sammlung schweizerischer und deutscher Alpenliteratur bis zum Jahre 1800*. Frauenfeld/Leipzig: Huber & Co., 1934.

Welburn, Andrew J.. *Power and Self-Consciousness in the Poetry of Shelley*. New York: St. Martin's, 1986, Basingstoke: Macmillan, 1986.

Wellek, René. *Immanuel Kant in England 1793-1838*. Princeton: Princeton UP, 1931.

Wiley, Basil. *The Eighteenth-Century Background: Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*. 1940. Harmondsworth: Penguin, 1972.

Wilson, Rob. *American Sublime: The Genealogy of a Poetic Genre*. Madison: Wisconsin UP, 1991.

Wilton, Andrew. *Turner and the Sublime*. London: British Museum Publications, 1980.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus/Logisch-philosophische Abhandlung*. 1921. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 8. Aufl. 1971.

Wlecke, Albert O.. *Wordsworth and the Sublime*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Wood, Theodore. *The Word 'Sublime' and Its Context: 1650-1760*. The Hague/Paris: Mouton, 1972.

Woodings, R.B. (ed.). *Shelley: Modern Judgements*. London: Macmillan, 1968.

Woodman, R.G.. "Shelley's Changing Attitude to Plato". *Journal of the History of Ideas* 21 (1960), 497-510.

Wordsworth, William. *The Prose Works of William Wordsworth*. 3 Vols. Eds. W.J.B. Owen/Jane Worthington Smyser. Oxford: Clarendon, 1974.

Wright, John W.. *Shelley's Myth of Metaphor*. Athens: University of Georgia Press, 1970.

Yeats, William Butler. *Essays*. London: Macmillan, 1924.

Zelle, Carsten. *'Angenehmes Grauen': Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg: Meiner, 1987.

